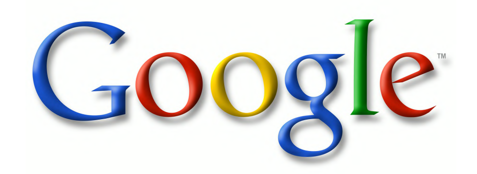



15484
43

Thomas Otway's „The History and Fall of Gaius Marius" und Garrick's „Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's „Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen.

Inaugural-Dissertation,

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Willy Schramm
aus Schönberg i. M.

Greifswald.
Druck von Julius Abel.
1898.

Referent: Herr Professor Dr. Lindner.



Meinen lieben Eltern

gewidmet.

Gleich den meisten Stücken Shakespeare's erfuhr auch „Romeo and Juliet" im 17. und 18. Jahrhundert manche Umarbeitungen. Diese sind nach Angabe von v. Vincke's:[1])

a) Romeo and Juliet. A Tragi-Comedy by James Howard.

b) The History and Fall of Gajus Marius. Tragedy by Thomas Otway. 1680.

c) Romeo and Juliet. A Tragedy, revised and altered from Shakespeare by Mr. Theophilus Cibber. 1748.

d) Romeo and Juliet. A Tragedy. 1751.

e) Romeo and Juliet. Altered from Shakespeare by Charles Marsh.

f) Romeo and Juliet, altered for the Stage by Thomas Sheridan.

g) Romeo and Juliet, altered from Shakespeare by John Lee.

Im Folgenden werden wir b) und d) einer näheren Betrachtung unterziehen, weil sie dadurch in Beziehung stehen, dass Garrick nach Otway's Beispiel die Liebesscene des V. Actes umänderte.

Von einer Wiedergabe der Biographieen Otway's und Garrick's, unserer beiden Bearbeiter, können wir absehen, da sie schon in leicht zugänglichen Arbeiten dargestellt sind. Wir verweisen nur auf

R. Mosen: Über Thomas Otway's Leben und Werke. Mit besonderer Berücksichtigung der „Tragedies", Dissertation, Jena 1875[2])

und auf

v. Vincke: Shakespeare-Jahrbuch Bd. IX pg. 1 ff.

---

1) Shakespeare-Jahrbuch Bd. IX pg. 52 und 53.

2) Auch abgedruckt in den „Englischen Studien" Bd. I, pg. 425 ff., nach denen wir im Folgenden citieren.

„Shakespeare und Garrick."

Eine ausführliche Biographie Garrick's befindet sich in:
The Poetical Works of David Garrick. London, Printed for George Kearsley.
MDCCLXXXV

und bei
Thomas Davies: Memoirs of the Life of David Garrick, Esq.
London MDCCLXXX.



A. Otway's Bearbeitung.

I. Quellen.

Thomas Otway's Quelle zu seiner Tragödie „The History and Fall of Gaius Marius“ war die Lebensbeschreibung des Gaius Marius in North's Plutarchübersetzung.[1]) Wie genau sich Otway ihr anschloss, soll im nächsten Abschnitt an der Hand der Inhaltsangabe durch Anführung der betreffenden Stellen aus North's Übersetzung gezeigt werden. Ausserdem benutzte er für die Episode, welche die Liebe des jungen Marius zu Lavinia enthält, Shakespeare's „Romeo and Juliet.“ [2])

---

[1]) Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans Englished by Sir Thomas North. Anno 1579. Neu herausgegeben von George Windham. London 1895, 3 Bände. (Die Lebensbeschreibung des Gaius Marius findet sich im III. Band).

[2]) Dass Otway noch eine dritte Quelle vorgelegen haben muss, beweist seine Aenderung der Sterbesscene in Shakespeare's „Romeo and Juliet“, indem bei ihm Lavinia erwacht, bevor der junge Marius stirbt und sich so ein längerer Dialog zwischen den beiden Liebenden entspinnt. (cf. pg. 58 und 59.). Dieselbe Fassung zeigen die Novellen Luigi da Porto's und Bandello's und die Hadriana Luigi Groto's. Welche Version die Vorlage war, lässt sich nicht sicher erweisen. Zwar ist Ludwig Fränkel in seinem Aufsatz: Zur Entwicklungsgeschichte des Stoffes von „Romeo und Julia“ (Zeitschr. f. vergl. Litteraturgesch. und Renaissance-Litteratur. N. F. III Bd. 1889/90, pg. 184) der Ansicht, „Otway habe sich gewiss auch Luigi Groto zum Vorbild gewählt,“ der ihm, wie Fränkel in der Anmerkung sagt, nicht entlegen war. Als Beweis führt er an, „dass Otway seine Liebesheldin wie jener Lavinia taufte.“ Doch dürfte sich Fränkel hier in einem Irrtum befinden, denn die Geliebte heisst bei Luigi Groto garnicht Lavinia sondern Hadriana. (cf. die Inhaltsangabe der „Hadriana“ im Shakespeare-Jahrbuch XI pg. 158—160, in dem Aufsatze von Karl Schulze: Die Entwicklung der Sage von „Romeo und Julia.“)

Otways Stück erschien zwischen 1679 und 1681.[1] Er konnte also für die „Romeo and Juliet“ entlehnten Stellen zu Grunde legen folgende Ausgaben der Shakespeare'schen Tragödie:

Die Quartausgabe	von	1597	(Q_1)
„ „	„	1599	(Q_2)
„ „	„	1609	(Q_3)
„ „	ohne	Datum[2]	(Q_4)
„ „	von	1637	(Q_5)
Die Folioausgabe	„	1623	(F_1)
„ „	„	1632	(F_2)
„ „	„	1664	(F_3)

[In Betracht kommt also nicht mehr die letzte Folioausgabe von 1685. Desgleichen bleibt die Perkins-Folio unberücksichtigt, da dessen Unechtheit bewiesen ist.[3]] Von diesen war Q_1 eine Raubausgabe, wie sie zu Shakespeare's Zeiten häufig vorkamen[4]; sie ist deshalb auch lückenhaft und ent-

---

Auch Masuccio scheint benutzt worden zu sein, wofür als Anhalt dienen könnte, dass Lavinia wie Giannozza flieht, um zu ihrem Geliebten zu gelangen, und dass der Priester den jungen Marius, als er sich zum Grabmal seiner Geliebten begeben will, für einen Dieb hält. (Zur vorhergehenden Untersuchung wurde benutzt für Bandello die pg. 111 erwähnte Ausgabe, für Luigi da Porto die Ausgabe von 1731: „Rime e Prosa di Luigi da Porto“ Vincenza, und für Masuccio: „Il Novellino di Masuccio Salernitano. Restituto alla sua antica Lezione. Da Luigi Settembrini Napoli 1874.)

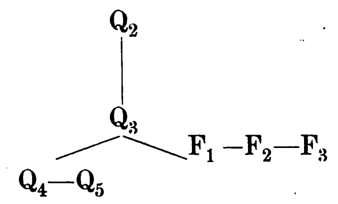
[1] Die Angaben über das Entstehungsjahr schwanken. Eine genauere Untersuchung hierüber findet sich in der oben erwähnten Dissertation von R. Mosen.

[2] Dass Q_4 hier einzureihen ist, beweist Tycho Mommsen: Shakespeare's Romeo and Juliet. Eine kritische Ausgabe des überlieferten Doppeltextes mit vollständiger varia lectio bis auf Rowe. Oldenburg 1859 pg. 39 u. 40.

[3] cf. J. Storm. Englische Philologie. Heilbronn 1881 pg. 380, wo in der Anmerkung weitere Litteratur angegeben ist.

[4] cf. z. B. Max Koch: Shakespeare. Supplement zu den Werken des Dichters. Stuttgart, ohne Jahreszahl, pg. 287 ff. Weitere Litteraturangaben finden sich sonst überall.

stellt und zeigt bedeutende Abweichungen gegenüber der zweiten Quartausgabe Q_2, die die Grundlage für alle späteren Texte bildete.[1]) Das Verhältnis dieser Ausgaben ist sehr einfach,[2]) da jede nur die unmittelbar vor ihr erschienene zur Vorlage nahm, ohne noch eine zweite zur Vergleichung heranzuziehen, und dann nur höchst wenige eigene Lesarten und Verbesserungen, meistens sogar Verschlechterungen, hinzufügte. Da nun Q_3 zwei Ausgaben, Q_4 und F_1, zu Grunde liegt, ergiebt sich für die Abhängigkeit der Texte von einander folgendes Schema:



Von diesen können Q_2, Q_3, F_1, F_2, F_3 in eine Reihe gestellt werden, da sie sich eng aneinanderschliessen, es müssen aber Q_4 und Q_5 [die Q_4 folgt] scharf von ihnen getrennt werden, da Q_4 allein gegenüber den anderen Quartos [Qq] und Folios [Ff] manche bedeutende Abänderungen und Verbesserungen einführte.[3]) Diese letzte Gruppe muss Otway bei seiner Bearbeitung benutzt haben, wie eine Anzahl von Stellen beweist, die er mit ihr allein gemeinsam hat, während sich andererseits keine einzige der der ersten Gruppe eigentümlichen Lesarten bei ihm vorfindet. So schreibt Otway mit Q_4 und Q_5:

---

[1]) cf. Mommsen pg. 7 oben.

[2]) Eine genaue Darstellung des Verhältnisses der einzelnen Ausgaben zu einander und ihre Wertschätzung findet sich in den Textkritischen „Prolegomena" zu der oben erwähnten Mommsenschen Ausgabe.

[3]) cf. Mommsen über den Wert von Q_4 a. a. O. pg. 39—49.

I. 3.68[1]) [II. 1.77][2]): suck'd thy wisdom gegenüber den anderen Qq und Ff [mit Ausnahme von Q_1]: suckt wisdom, desgl. III. 2.19 [II. 2.47]:

Fairer than snow upon	statt [3])	Q_2, Q_3, F_1, Whiter than new snow upon F_2, F_3 Whiter than new snow on
II. 2. 152 [II. 2. 147]: To cease thy suit	statt	To cease thy strife.
II. 2. 165 [II. 2. 156]: It is my love	statt	It is my soul.
II. 2. 168 [II 2. 159]: My dear	statt	Q_2, Q_3, F_1 My Neece F_2, F_3 „ sweete
III. 2. 21. [III. 2. 9]: and when he shall die	statt	and when J shall die
IV. 1. 85 [IV. 3. 24]: in his shroud	statt	Q_2, Q_3, in his [shroud om.] F_1, F_2. F_3 in his grave
IV. 3. 49. [IV. 3. 55]: Or if J wake	statt	Or if J walk

Nun folgte aber Otway in folgenden Fällen ganz allein Q_5 gegenüber Q_4:

I. 3. 52 [II. 1. 63]: on its brow	statt	upon it
II. 4. 101 [III. 1. 160]: like a tackling ladder	statt	like a takled staire
III. 2. 24. [III. 2. 12]: That all the world shall grow	statt	That all the world will be

---

[1]) Die Stellenangabe vor der Klammer bezieht sich überall im Folgenden auf die Globe-Edition: The Works of William Shakespeare. Ed. by G. Clark and W. A. Wright. London 1895.

[2]) Die in der Klammer angeführten Stellen sind citiert nach der mir vorliegenden Ausgabe von „The History and Fall of Gaius Marius" in „The Works of Thomas Otway". London 1812. II, Bd. pg. 215 ff.

[3]) Die durch diese Klammer verbundenen Stellen ergeben zusammen die der Gruppe Q_4 und Q_5 gegenüberstehenden, übrigen Qq und Ff.

IV. 5. 4. [V. 2. 17]: take
your penniworth now statt take your penniworths now
V. 1. 3. [V. 4. 6] sits lightly
on his throne statt sits lightly in his throne
V. 1. 42 [V. 4. 33]: tortoise statt Tortoys
V. 1. 81. [V. 4. 62]: murders statt murthers
V. 3. 163 [V. 4. 154]: not
leave one friendly drop statt and left no friendly drop,
sodass angenommen werden darf, dass Q_5, nicht Q_4, ihm zur Vorlage gedient habe. Ausserdem hat aber Otway auch die erste Quartausgabe Q_1 eingesehen, trotz ihrer grossen Abweichungen oder vielleicht gerade deretwegen, um einen Vergleich zwischen den beiden anstellen zu können, wofür folgende Stellen beweisend sind:

Otway wie Q_1 bringen die Erzählung von der Queen Mab (I. 4. 53. [I. 1. 386]) in Versen, wo die übrigen Qq und Ff Prosa zeigen. Weiter stimmt Otway allein mit Q_1 überein gegenüber den sämtlichen Qq und Ff in folgenden Stellen, wo er schreibt:

II. 2. 31. (II. 2. 56):
the lazy pacing clouds für the lazy pussing clouds
II. 2. 44. (II. 2. 67.):
name für word.
II. 2. 48. (II. 2. 71):
And for that name für And for thy name
II. 2. 168. (II. 2. 159):
At what o'clock für What a clocke
II. 2. 169. (II. 2. 160):
At the hour of nine für By the houre of nine
II. 2. 179 (II. 2. 166):
from her hand für from his hand
II. 4. 157. (III. 1. 126):
month für moneth.

II. 4. 174. (III. 1. 140) bade me	für bid me
II. 4. 175. (III. 1. 143) into a fool's paradise	für in a fooles paradise
II. 4. 179 (III. 1. 145) doubly	für double
II. 4. 203. (III 1. 162) conduct	für convoy
III. 5. 26. (IV. 1. 26) Fly hence away	für hie hence, be gone away
V. 1. 24. (V. 4. 21) I defy you, stars	für I denie you, stars

II. Inhaltsangabe.

Otway's Tragödie „The History and Fall of Gaius Marius" führt uns in die Zeit des ersten Bürgerkrieges im römischen Staate (88—82 a. Chr. n.), in den Kampf zwischen Marius und Sulla (88—86 a. Chr. n.). Der für das Jahr 88 zum Consul erwählte Sulla ist im Begriff, gegen den Mithridates nach Asien zu ziehen, und befindet sich bei dem Heere in Capua.

Act I. Scene 1.

Der Schauplatz ist nicht angegeben. Wir können als solchen eine Strasse in Rom annehmen. Der erste Act beginnt mit einem Gespräch des Metellus, Antonius, Cinna und einiger Senatoren, die sämtlich der Partei der Optimaten angehören. Aus ihrem Munde vernehmen wir von der Unordnung im römischen Staate, in dem niemand mehr weiss, wer herrscht und wer gehorchen muss, und wo der aufrührerische, ungezügelte Volkshaufe den zum Consul wählt, der ihm die grössten Feste und die üppigsten Gelage spendet. Alle stimmen darin überein, dass diese unhaltbaren Zustände nur

durch den masslosen Ehrgeiz[1]) des Gaius Marius hervorgerufen sind. Seine ganze Lebensgeschichte, die wir im Verlauf der Unterredung erfahren, zeigt, dass ihn die Begierde nach Ruhm, die Herrschsucht von Jugend auf vorwärts getrieben hat. Von armen Eltern abstammend,[2]) kam er früh nach Rom, arbeitete sich dort, vom Ehrgeiz angestachelt, empor und erlangte das Amt eines Volkstribunen durch den Einfluss des Metellus. Dieser trat für ihn ein, weil die Familie des Gaius Marius der seinigen stets treu ergeben[3]) gewesen war. Nach dem Tribunat bewarb er sich zweimal um die Ädilenwürde, zweimal wurde er vom Volke abgelehnt[4]) aber trotzdem liess ihn sein Hochmut nicht ruhen, bis es ihm gelang, durch Be-

---

[1]) Überall bei Otway hervorgehoben im Anschluss an seine Quelle, [Ptutarch, der keine Gelegenheit vorbeigehen lässt, darauf hinzuweisen.

[2]) Otway I. 1. 63—65:

Gods! that a peasant's brat,
Born in the outmost cottages of Arpos,
And foster'd in a corner, —

Plutarch a. a. O. pg. 164: First of all he was of a meane house, borne of poore parents by father and mother, that got their livings by sweate of their browes. — having been brought up alwayes before in a litle poore village called Cirroeaton, within the territory of the city of Arpos.

[3]) Otway I. 1. 87— 90:

When first I made him tribune by my voice,
I thought there might be something in his nature
That promis'd well. His parents were most honest,
And serv'd my father justly in their trust.

Plutarch a. a. O. pg. 165: — where, by meanes of the favor and countenaunce Caecilius Metellus gave him (whose house his father and he had alwayes followed and honored) he obtained the office of Tribuneshippe.

[4]) Otway I. 1. 70—77:

In his first start of fortune, O how vile
Were his endeavours and submissions then!
When suing to be chosen first edilis,
He was by general vote repuls'd, yet bore it;

stechung das Amt eines Praetors zu gewinnen.[1]) Einige Jahre nachher machte er als Unterfeldherr[2]) des Metellus den Krieg gegen Iugurtha mit. Aber weit entfernt, jenem die Lorbeeren des Krieges zu überlassen, wollte er sie für sich

And in the same day shamefully return'd,
T'obtain the second office of that name.
Equal was his success, deny'd in both:

Plutarch a. a. O. pg. 166: Marius seeing plainely that he was put by the chiefest of the Aediles turned againe straight yet to demaund the second: but this was misliked in him, and they tooke him for too bold, too shameless, and too presumptuous a man.

[1]) Otway. I. 1. 78—79.
Yet could he condescend at last to ask
The praetorship, and but with bribes got that.

Plutarch a. a. O. pg. 167: And neverthelesse, all this could not cut his combe, but shortely after he sued also for the Praetorshippe, and he lacked but litle of the deniall of that: yet in the ende, being last of all chosen, he was accused to have bribed the people, and bought their voyces for money.

[2]) Otway. I. 1. 48—52.
This curse we owe to Marius's pride,
That made him first most basely bribe the people
For consul in the war against Iugurtha:
Where he went out, Metellus, your lieutenant,
And how the Kindness was return'd, all know

und Otway. I. 1. 91—95.
Then as his fortunes grew, when I was consul
And went against Iugurtha into Africk,
I took him with me one of my lieutenants.[1])
'Twas there his pride first shew'd itself in actions,
Oppress'd my friends[2]), and robb'd me of my honour.[3])

Otways kurze Schilderung des Iugurthinischen Krieges und der Hinterlist des Gaius Marius ist ein Auszug aus Plutarch a. a. O. pg. 169—173. In Betracht kommen besonders die Stellen: für 1) Plutarch a. a. O. pg. 169: Afterwardes, Caecilius Metellus the Consull, being appointed to go into Atricke to make warre with King Iugurtha, tooke Marius with him for one of his Lieutenantes; für 2) Plutarch a. a. O. pg. 170: Die Erzählung von der Verurteilung des Turpilius, des Commandanten von Vacca und eines Freundes des

pflücken. Durch Heuchelei und Beschuldigungen gegen seinen Oberfeldherrn wusste er die Soldaten für sich zu gewinnen, ihn seiner Freunde zu berauben und das Volk in Rom durch Bestechungen zu veranlassen, dass es ihn zum Consul in diesem Kriege wählte. Sechsmal schon ist er im Besitz dieser Würde gewesen und jetzt bewirbt er sich, von Herrschsucht getrieben, zum siebenten Mal[1]) um sie. Noch immer ist seine unersättliche Ruhmbegierde nicht befriedigt, und um ihr weiter fröhnen zu können, will er den Krieg gegen Mithridates führen,[2]) trotzdem er alt und krank ist. Diese Altersschwäche sucht er zu verbergen, indem er sich jeden Tag auf dem Marsfelde mit der Jugend in den Waffen übt[3]) und dann mit dem

---

Metellus, zum Tode, die besonders durch die Strenge und die Hetzereien des Gaius Marius veranlasst wurde; für 3) Plutarch a. a. O. pg. 169: Marius — was not of minde in this voyage to increase Metellus' honor and reputacion, Plutarch's Schilderung von Gaius Marius' Consulwahl und der Beendigung des Iugurthinischen Krieges durch ihn, besonders a. a. O. pg. 172: it spited Metellus to the hart, that — Marius should come in that sorte to take away the glory aud triumphe out of his handes, having sought to rise and increase by unthankefulness towards him.

1) Otway. I. 1. 100—101:

E'en age can't heal the rage of his ambition,
Sixtimes the consul's office has he borne:

Bei Plutarch a. a. O. ausführliche Darstellung seines sechsmaligen Consulates pg. 171—205.

2) Otway. I. 1. 103—106:

Yet now again, when time has worn him low,
Consum'd with age, and by diseases press'd,
He courts the people to be once more chosen,
To lead the war against King Mithridates.

Plutarch a. a. O. pg. 202—205.

3) Otway. I. 1. 107—113:

For this each day he rises with the sun,
Aud in the field of Mars appears in arms,
Excelling all our youth in warlike exercise;
He rides aud tilts, aud when the prize he has won,
He brings it back with triumph into Rome,

gewonnenen Preise in Rom einreitet. So weiss er das Volk von Neuem für sich zu begeistern. Alle Versammelten verdammen die Undankbarkeit, den Stolz und den Ehrgeiz des Gaius Marius.[1]) Lieber als ihn noch einmal als Consul sehen, wollen sie seines Tribunen Sulpitius[2]) Sclaven sein, jenes ungestümen, wilden und kein Gesetz achtenden Freige-

Aud there presents it to the sordid rabble;
Who shout to Heaven, and cry, Let Marius live.

Plutarch a. a. O. pg. 205: Notwithstanding all this, Marius too ambitiously striving like a passioned young man against the weakenes aud debility of his age, never missed day but he would be in the field of Mars to exercise him selfe among the young men, shewing his body disposed aud ready to handle all Kinde of weapons, and to ryde horses: albeit that in his latter time, he had no great health of body, bicause he was very heavy and sad.

1) Plutarch, a. a. O., pag. 206: Howbeit those of the better sorte were very sory to see his avarice and ambition etc.

2) Otway, I, 1, 136—146:

No, J would rather be Sulpitius' slave,
That furious headlong libertine Sulpitius,
That mad wild bull whom Marius lets loose
On each occasion when he'd make Rome feel him,
To toss our laws and liberties in th'air.
That lawless tribune then must be reduc'd,
Unhing'd from off the power that holds him up,
His band of full six hundred Roman knights,
All in their youth, and pamper'd high with riot,
Which he his guard against the senate calls;
Tall wild young men, and fit for glorious mischiefs.

Plutarch, a. a. O., pag. 205: — and among them, a Tribune of the people called Sulpitius, (a very bold and rash man) beyond all mens hope and opinion preferred Marius, and persuaded them to geve him the charge of these warres (gegen Mithridates), und

Plutarch, a. a. O., pag. 206: Marius specially having now met with a fit instrument, and minister to destroy the common wealth, which was, the insolent and rash Sulpitius. — But Sulpitius — had ever six hundred younge gentlemen of the order of knightes, whom he used as his guard about him, and called them the gard against the Senate.

lassenen, der mit sechshundert römischen Rittern seine Leibgarde bildet und jeden Augenblick bereit ist, gegen die römischen Bürger zu wüten, wie es der Laune und dem Ehrgeiz seines Herrn beliebt. So wird denn der Vorschlag des Metellus angenommen, den edlen, gerechten und tapferen jetzigen Consul Sulla wiederzuwählen. Dieser, ein edler Römer aus dem alten Geschlechte der Cornelier, habe sich schon oftmals im Kriege hervorgethan,[1]) auch er hasse den Marius, und er allein habe es gewagt, dem Stolze dieses Mannes entgegenzutreten. Dies beweise unter Anderem auch die Aufstellung einer Bildsäule[2]) auf dem Capitol, Marius zum Trotze und sich zu Ehren und zur Erinnerung an seine eigene That im Iugurthinischen Kriege. Ihm will auch Metellus, um den Stolz des hirnverbrannten, plebejischen Tyrannen noch mehr zu beugen, seine älteste Tochter Lavinia zur Gattin geben, um die sich Gaius Marius lange für seinen ältesten Sohn beworben hat. Mit dem Rufe „All for Sylla" trennen sich alle.

---

[1]) cf. Plutarch, a. a. O., pag. 172 und 173: Schilderung der Beendigung des Iugurthinischen Krieges durch Sulla. Auch pag. 203 und 204.

Plutarch, a. a. O., pag. 204: Schilderung des Bundesgenossenkrieges, in dem Sulla an Ansehen zunahm.

[2]) Otway, I, 1, 157—161:

He has in the capitol an image set
Of gold, in honour of his own achievement;
Wherein's described how the Numidian king
Gave up Iugurtha prisoner to Sylla,
And all in spite of Marius.

Plutarch, a. a. O., pag. 203: Bocchus, king of Numidia offred up statues of victories, carying tokens of triumphe, into the temple of the Capitoll: and placed neere unto them also, an image of gold of king Iugurthe, which he delivered by his owne handes unto Sylla. And this made Marius starke madde for spite and jelousie, and could not abide that an other should take upon him the glory of his doinges. Otway weicht insofern von seiner Quelle ab, dass er nicht Bocchus, sondern Sulla die Statue aufstellen lässt.

Gaius Marius tritt auf mit seinen beiden Söhnen, Marius Junior und Granius. Er sieht seine Gegner hinweggehen, die er als solche kennt und von denen er weiss, dass sie ihm Sulla als Consul entgegenstellen wollen. Er ist sich wohl der Gefahr bewusst, die ihm von ihnen droht, und diesem Bewusstsein entspringen seine gehässigen Worte über die sich Entfernenden. In den niedrigsten Ausdrücken äussern sich Vater und Söhne über ihre Feinde, die sie als die Dämonen Roms bezeichnen, die gleich Hexen im Unwetter in den Winkeln zusammenkommen, um Unheil heraufzubeschwören. Cinna sei ein Aufrührer von gemeinen Sitten, der seinem Geiz die Ehre, die Freiheit und den Frieden seines Vaterlandes opfern würde, Sulla ein Knabe, ein Schwächling, und Metellus ein Neider. Marius ist empört über die Undankbarkeit Roms gegen ihn, der alle seine Jahre im Kriege zugebracht und nicht Kälte und Hitze noch Anstrengung gescheut habe, bis Rom in Frieden und Reichtum leben konnte. Er habe den Iugurtha gefangen nach Rom geführt, er habe seine Vaterstadt vor den Barbaren gerettet, als sie vor den Cimbern und Teutonen[1]) wie ein gehetztes Wild in Angst schwebte. Damals krümmte sich Metellus wie ein Wurm, und Sulla wurde kaum genannt. Und jetzt sei gerade jener sein grösster Feind, seitdem er ihm im Kriege überlegen wäre, und habe ihm Sulla gegenübergestellt. Schon zweimal habe er eine Versöhnung mit ihm gesucht und für seinen Sohn um die Hand seiner Lavinia gebeten, doch zweimal sei er abgewiesen worden. So schwöre er jetzt dem Hause des Metellus ewige Feindschaft

[1]) Otway, I, 1, 204—230 giebt eine genaue Schilderung der Cimbern und Teutonen, ihrer Herkunft, ihrer Gewohnheiten, ihrer Frauen und ihrer Zahl (Full three hundred thousand men.) Bei Plutarch findet sich die Darstellung des Krieges gegen die Cimbern und Teutonen, a. a. O., pag. 174—197. Otway hält sich auch hier an Plutarch, der dieselbe Zahl angiebt: they were three hundred thousand fighting men.

und Rache. Der Vater fordert das Gleiche von seinem ältesten Sohn. Doch schwer ist der junge Marius dazu zu bewegen. Seit jenem Tage, an dem er Lavinia zum ersten Mal sah, als sie vom Opfer kam, und der Vater ihn selbst auf ihre Anmut aufmerksam machte, liebt er sie, und es ist ihm unmöglich, sie zu vergessen, besonders da er auch ihrer Liebe gewiss ist,

If eyes may speak the language of the heart,
If tenderest glances, sighs and sudden blushes,
May be interpreted for love in one
So young, so fair and innocent as she.

[Otway, I, 1, 349—352].

Durch Bitten und Drohungen des Vaters bewogen, verspricht endlich der Sohn zu gehorchen und eher seine Liebe aufzugeben, als den Hass seines Vaters auf sich zu laden. Sulpitius meldet, dass er den ihm von Granius überbrachten Befehl ausgeführt und seine Wachen und die dem Gaius Marius freundlich gesinnten Bürger auf dem Capitol versammelt habe, um sie dem von Capua heranuahenden Sulla entgegenzustellen. Gaius Marius lobt ihn wegen seiner Treue. Sein eigener Sohn dagegen sei nur gezwungen sein Anhänger und wolle seine Liebe nicht aufgeben. Sulpitius giebt dem jungen Marius den Rat, seine Geliebte zu vergessen und eine andere zu suchen. [Shakespeare, I, 2, 50—57], und nicht Träumereien nachzuhängen, die doch nur Hirngespinnste der geschäftigen Feenkönigin seien. [Shakespeare, I, 4, 53—95]. Sulpitius berichtet ausserdem von einigen Unglückszeichen, die sich bemerkbar gemacht haben, die aber Gaius Marius zu seinen Gunsten zu deuten weiss als eine Warnung des römischen Genius an ihn, sein Schicksal mit starker Hand weiterzuführen. Nur den Metellus fürchtet er, und er scheint zu ahnen, dass dieser es sein wird, der ihn von der Höhe herabstürzt, wo er gross, allein und ohne Nebenbuhler stehen wollte.

Der erste Act ist Otway's eigene Arbeit, die dramatische Umgestaltung der ihm in Plutarch vorliegenden Quelle, mit

Ausnahme der beiden Shakespeare entlehnten Stellen. Beide sind wörtlich[1]) entnommen, die letztere, die Erzählung von der Queen Mab, ist allerdings aus 42 zu 20 Versen verkürzt.

Act II. Scene I.

Schauplatz: Nicht angegeben, ist aber das Haus des Metellus.

Metellus hat schon in früher Morgenstunde sein Lager verlassen, weil trübe, Unheil ahnende Gedanken ihn beunruhigten, und sucht seine Tochter Lavinia auf. Auch sie ist von bösen Träumen heimgesucht worden und deshalb in ihre Betkammer gegangen, um zu den Göttern um Abwendung des Unglücks zu flehen.

Diese kurze Einleitung führt ein in Shakespeare I. 3, in die Scene, in der Lady Capulet ihre Tochter zu einer Heirat mit dem Grafen Paris zu überreden sucht. Mit denselben Worten V. 2—70 wird Lavinia's Jugend von der Amme geschildert. Allerdings führte Otway einige Änderungen ein, die dadurch bedingt waren, dass er die Handlung in die römische Zeit verlegte. So gehen die Erinnerungen der Amme nicht auf ein Erdbeben, sondern auf den Einzug des Marius, der 13 Jahre vorher stattfand, zurück. Infolgedessen krachte nicht das Taubenhaus, sondern man hörte das Jauchzen des Volkes. Die Tochter der Amme heisst Laïs, nicht Susanne, und die Eltern der Heldin waren nicht in Mantua, sondern schauten dem Einzuge zu. Lavinia ist 16 und nicht 14 Jahre alt.[2]) In ihrem weiteren Verlaufe hat diese Scene als Vorlage Shakespeare III. 5. 127—242, die Unterredung des alten Capulet mit seiner Tochter. Otway schloss sich ihr jedoch nur dem Sinne nach an; wörtlich entnahm er nur V. 177 bis 187, 198 und 199 und 211—214.

---

[1]) Näheres über Otway's wörtliche Entlehnungen, siehe pag. 44.

[2]) Bei Garrick ist sie sogar 18 Jahre alt.

Metellus bittet seine Tochter bei seinem Alter und seiner väterlichen Liebe zu ihr, den edlen und tapferen Sulla zu heiraten, aber sie beschwört ihren Vater, sie nicht zu diese Heirat zu zwingen, da sie ihn nicht lieben könne. Metellus ist zornerfüllt über die Weigerung seiner Tochter und untersagt ihr, sein Haus wieder zu betreten, wenn sie seinem Wunsche nicht nachkomme. Lavinia bittet den Vater inständigst, sie doch nicht von sich zu weisen und in die kalte Fremde zu verstossen, deren Mühen und Gefahren sie mit bewegten Worten schildert. Sie will versuchen, ihren Geliebten, den zu nennen sie sich weigert, zu vergessen, wenn sie nur nicht gezwungen ist, Sulla die Hand zu reichen. Metellus verflucht sie, wenn sie je ihren jetzigen Geliebten heiraten sollte. Lavinia ahnt, dass dieser Fluch ihren Untergang bedeutet. [Gegensatz zu Shakespeare, bei dem der alte Capulet seine Tochter nicht verflucht, sondern sie nur nicht wieder als seine Tochter anerkennen will, wenn sie ihm ungehorsam ist.] Metellus geht hinaus, und die Amme tröstet Lavinia, welche fürchtet, der junge Marius möchte sie wegen ihrer thörichten Liebe verachten und hassen. [Auch hier Gegensatz zu Shakespeare: Die Amme[1]) versucht nicht den Geliebten in den Augen ihrer Herrin herabzusetzen und den vom Vater befohlenen Gatten dadurch höher zu stellen, sondern sie weiss gerade durch die Gegenüberstellung der beiden Männer die Vorzüge des Marius hervorzuheben, denn Marius is the man, must be the man, and shall be the man. II. 1. 195.] Um Trost in ihrem Unglück zu suchen, geht Lavinia in den Garten.

Scene II.

Schauplatz: Ein mit einer Mauer umgebener Garten, der zum Hause des Metellus gehört.

Diese Scene steht bei Skakespeare II. 1 u. 2. Sie lehnt sich im ersten Teil (V. 1—42, Gespräch des Sulpitius und

[1]) Über den Charakter der Amme cf. pg. 25.

Granius über den jungen Marius) wörtlich an Shakespeare II. 1. 1—42 an mit Ausnahme des Schlusses, in dem einige obscöne Stellen ausgelassen und dafür die nochmalige Erzählung von Sulla's Vorrücken und der Schwäche des jungen Marius eingeschoben ist. Der zweite Teil, die Gartenscene, stimmt, wenn auch verkürzt, wörtlich mit Shakespeare II. 2. 1—190 überein. Hinzugefügt sind von Otway 14 Verse, in denen Lavinia ihrem Geliebten die Forderung ihres Vaters erzählt, dass sie den Sulla heiraten solle. Nur der Schluss hat eine Änderung erfahren: Während Romeo zum Priester geht, um seine Beihülfe zur Vermählung zu erwirken, eilt der junge Marius hinweg, um im Kampfe mit Sulla für seine Partei Rom und für sich Ruhm und somit die Anerkennung des Vaters zu gewinnen.

Scene III.

Schauplatz: Das Forum.

Vier Bürger, Angehörige der Volkspartei, sprechen über die bevorstehende Consulwahl. Sie sind Anhänger des Marius, weil sie ihn für einen der Ihrigen halten, und ihm wollen sie ihre Stimme geben. Sie meinen, dass auch sie dann an der Regierung teilnehmen können und keine solchen Herren wie Sulla über sich dulden müssen. Da naht Marius, getragen von zwei römischen Soldaten, in Begleitung seiner Söhne und des Sulpitius, der seine Wachen mit sich führt. Sulpitius fordert das Volk auf, einen neuen Consul zur Führung des Krieges gegen Mithridates zu wählen. Gaius Marius selbst spricht zum Volke. „Mitbürger, Brüder, Söhne, Ruhm meines Alters“ redet er es an. Er weist darauf hin, dass er nicht wie Sulla, jener Patricier, mit Gewalt gegen Rom ziehe, um die Stimmen des Volkes zu erlangen, sondern dass er, ein Bürger wie sie Alle, in Frieden komme, um für ihre Freiheiten zu wachen. Eine solche Rede, die nichts von Ehrgeiz ahnen lässt, sondern nur den um das Gemeinwohl besorgten

Bürger zeigt, muss das Volk bestechen, bald jauchzt es ihm zu, und Marius wird auf den Consulsitz gehoben. Der zweite Consul Quintus Pompeius, dessen Sohn, Metellus, Cinna und Antonius treten auf. Als Metellus sieht, dass Gaius Marius zum Consul gewählt ist, erinnert er das Volk an seinen Ehrgeiz und hält ihm vor, dass es erst jetzt seine Freiheiteu verloren habe und zu Sclaven geworden sei. Der unbeständige Haufe verwirft sofort den soeben gewählten Consul. Quintus Pompeius fordert diesen auf, sich einem Gericht zu stellen, das über seinen Verrat urteilen werde. Er weigert sich und ruft Sulpitius mit seinen Wachen zu Hülfe. Es entspinnt sich ein Kampf zwischen beiden Parteien. Als erster fällt der Sohn des Quintus Pompeius von Sulpitius Hand,[1] und bald hat die Partei des Marius gesiegt. Er lobt den Sulpitius und befiehlt ihm, öffentlich allen Sclaven die Freiheit zu versprechen,[2] um so für sich Anhänger zu gewinnen im Kampfe gegen Sulla, der schon vor den Thoren Rom's steht.

---

[1]) Otways Vorlage für diese Scene war Plutarch. a. a. O. pg. 207: Sulpitius being the stronger, caused the commission and charge of this warre against Mithridates to be assigned unto Marius by the voyce of the people. Vorher geht die Erzählung a. a. O. 206, wie Sulpitius auf öffentlichem Markte die Consuln angreift und sie zur Flucht zwingt, bei welcher Gelegenheit einer der Söhne der Consuln von Sulpitius erschlagen wurde. Diesen Bericht des Plutarch verarbeitete Otway zu der vorliegenden Scene.

[2]) Plutarch a. a. O. pg. 207: Marius proclaimed open liberty by sound of trompet, to all slaves and bondmen that would take arms for him. Er fährt dann fort: but there were never but three only that offered them selves. Otway lässt dagegen 4000 Sclaven das Schwert für Marius ergreifen:
III. 1. 15—16:

Four thousand slaves have taken hold on freedom,
And come on proclamation to our side.

Akt III. Scene I.

Der Schauplatz ist nicht angegeben, ist vielleicht ein Platz oder eine Strasse Roms.

Gespräch des Sulpitius und Granius. Ihre Wut und ihr Blutdurst sind entfesselt. Das Gemetzel, das am Morgen stattfand, genügt ihnen nicht, sondern Granius wünscht, es hätte noch fortgedauert, damit alle Schurken und Feinde ihrer Partei vernichtet wären. Bei dem Kampfe haben sie den jungen Marius vermisst, und wiederum (wie II. 2) wird seine Liebe und seine dadurch bewirkte Schwäche erörtert. Dabei verwünschen sie das ganze weibliche Geschlecht, das nur geschaffen sei, um die Männer in's Unglück zu stürzen. Gajus Marius und sein ältester Sohn treten hinzu. Dieser hat sich die Liebe des Vaters dadurch wiedererworben, dass er in das Lager des Sulla eine Herausforderung an den tapfersten Krieger gesandt hat. Aber von Niemandem wurde sie angenommen. Gaius Marius ist guter Hoffnung, dass sich die Dinge zu seinen Gunsten wenden werden, da das Volk aus Furcht vor dem bewaffneten Sulla zu ihm steht. Diese günstige Gelegenheit rät Sulpitius auszunutzen und das Volk durch falsche, beunruhigende Gerüchte in Verwirrung zu bringen, sodass es sich im Bürgerkriege selbst vernichtet. Bei Gaius Marius zeigt sich ein Anflug von Milde und Gerechtigkeitssinn. Er will Gesandte an Sulla schicken und friedlich mit ihm unterhandeln. Sein böser Genius Sulpitius weiss jedoch seine Rachsucht durch die Erinnerung an seine Feinde bald wieder zu entflammen, sodass er von seinem Plane absteht. Gaius Marius begiebt sich mit seinem jüngeren Sohne zu den Truppen.

Dieser erste Teil der Scene ist Otways eigenes Werk.

Während Sulpitius den jungen Marius wegen seines tapferen Verhaltens lobt, kommt die Amme mit ihrem Diener Clodius. Es folgt nun die Scene, die sich bei Shakespeare

II. 4. 108—223 findet. Sie ist stark gekürzt, dafür aber durch Otway andererseits wieder erweitert worden: Die Obscönitäten sind durch andere, noch stärkere ersetzt worden. Der junge Marius erzählt, dass während der Wirren des Morgens seine Vermählung mit Lavinia durch einen bestochenen Priester vollzogen worden sei. Die Wortspielerei mit Romeo und rosemary ist ausgelassen, und dafür eine nochmalige Schilderung von Lavinia's Jugend durch die Amme eingeschoben worden. Am Ende giebt der junge Marius Letzterer einen Kuss, worüber sie sich sehr entrüstet zeigt. Dieser wird dadurch zu einer Erwägung über das Glück des Alters veranlasst, das von solchen Thorheiten der Jugend und ihren thörichten Leidenschaften nichts kenne. Trotzdem er an diesem Tage das grösste Glück erfahren hat, ist sein Herz doch bekümmert, und er ahnt schweres Unheil.

In diesem Vorsichhinbrüten findet ihn sein Vater, der ihm wegen seiner Teilnahmlosigkeit die heftigsten Vorwürfe macht. Durch seine harten Worte gezwungen, gesteht der junge Marius seine Vermählung mit Lavinia. Der Vater weist ihn als einen verlorenen Sohn von sich. Da erwacht ein heroischer Entschluss in dem Verstossenen. Nicht eher will er seine Gattin wiedersehen, als bis er eine That vollführt hat, die über jeder Belohnung steht, und bis der Vater, dadurch versöhnt, ihm Lavinia selbst zuführt. So scheidet er und stürzt voll kriegerischen Ungestüms in den eben beginnenden Kampf.

Auch für diesen letzten Teil der Scene hatte Otway keine Vorlage.

Scene II.

Schauplatz: Das Haus des Metellus.

Diese Scene ist mit Auslassung weniger Verse Shakespeare III. 2. 1—33 und II. 5. 18—65 wörtlich entnommen. Die Geliebte erwartet und erhält Nachricht von dem Geliebten

nicht, wie bei Shakespeare, über die Zeit der Vermählung, die ja bei Otway schon vollzogen ist, sondern darüber, ob der Geliebte am Abend zu ihr kommen werde. Die Amme spricht am Schlusse die Befürchtung aus, der Kampf möchte ihn daran hindern; infolgedessen sieht Lavinia im Geiste schon die Erfüllung ihrer bösen Träume.

Scene III.

Schauplatz: Das Forum.

Sulla ist in Rom eingedrungen, und beide Parteien stehen sich jetzt gegenüber. Es entspinnt sich ein heftiger Wortstreit zwischen Metellus und Sulla einerseits und Gaius, seinen Söhnen und Sulpitius andererseits. Metellus empfängt Sulla als den Befreier Rom's, der gekommen sei, um die Plage und Geissel von der Vaterstadt zu nehmen. Sulla fordert Gaius auf, sich zu ergeben und sich dem Urteilsspruch des Senates zu unterwerfen. Dieser weigert sich, er ruft das Volk an, hält ihm seine eigenen Verdienste vor und weist es auf Sulla's Verrat und Hinterlist hin. Immer wütender wird der Streit, und endlich fordert Gaius Marius seine Wachen auf, den Sulla zu ergreifen und ihm zu überliefern. Es kommt zum Kampfe, in dem Sulla's Partei siegt. Gaius Marius, seine Söhne und Sulpitius werden gefangen herbeigeführt. Quintus Pompeius verkündet ihnen, dass das ganze Geschlecht des Tyrannen, der zuerst den Bürgerkrieg in Rom heraufbeschworen habe, samt seinem elenden Sclaven Sulpitius auf Beschluss des Senates aus Rom verbannt[1]) sei und Rom im Verlaufe des nächsten Tages verlassen müsse. In ohnmächtiger Wut flucht

[1]) Bei Plutarch (pg. 297) flieht Gaius Marius mit seinen Söhnen. Otway führt aber in der folgenden Scene wieder eine Übereinstimmung mit Plutarch herbei, indem er Metellus den Gaius Marius von Reitern verfolgen lässt. Die Änderung traf Otway, um einen Schluss für diese wirkungsvolle Scene zu finden und die Tragödie in IV. 2 weiter entwickeln zu können.

Gaius Marius den Göttern und verbündet sich mit den unterirdischen Mächten, um mit ihrer Hülfe Rom wiederzugewinnen und es dann vollständig zu vernichten. Noch immer hat er die Hoffnung, dass es wieder in seine Gewalt kommen werde, nicht aufgegeben. Denn noch haben sich die Weissagungen der Auguren nicht vollständig erfüllt, die ihm, als er einst als Knabe 7 junge Adler fand, verkündeten, dass er siebenmal Consul in Rom werden würde.[1]) Sechsmal hätte sich ihr Ausspruch als wahr erwiesen, er würde die Götter, denen er trotz seiner Absage glaubt, auch jetzt nicht Lügen strafen. Gaius Marius entbindet den Sohn seines Versprechens, Lavinia nicht wiedersehen zu wollen, und heisst ihn sie am Abend aufsuchen. Sie trennen sich, um einzeln Rom zu verlassen.[2])

Für diese Scene hatte Otway nur einen sehr kurzen Bericht über die Einnahme Rom's und Marius' Flucht[3]) als Vorlage. Von einer Ächtung des Gaius Marius steht in ihr nichts.

---

[1]) Otway III. 3, am Schluss:
For yet a child, and in my father's fields
Playing, I seven joung eagles chanc'd to find;
Which gathering up I to my parents bore.
The Gods were sought, who promis'd me from thence
As many times the consulate in Rome.

Plutarch a. a. O. pg. 209: For when he was but very young and dwelling in the country he gathered up in the lappe of his gowne the ayrie of an Eagle, in the which were seven young Eagles: whereat his father and mother much wondering, asked the Soothsayers what that ment. They answered, That their sonne — out of doubt should obtaine seven times in his life the chiefest office of dignity in his contry. — It is certaine that Marius many times during the time of his flying sayd, that he was assured he should come unto the seventh Consulship.

[2]) Plutarch pg. 207: „Marius was no sooner out of the citie, but they that were in his company forsaking him, dispersed themselves here and there being dark night", gab Anlass zu der Schilderung von der Trennung der Geächteten, um so die äusserst wechselvoll gestaltete 2. Scene des IV. Actes vorzubereiten.

[3]) Plutarch a. a. O. pg. 207.

Act IV. Scene I.

Schauplatz: Der Garten.

Fast wörtlich von V. 1—35 und von V. 86—105 an Shakespeare III. 5. 1—32 und V. 50—59 angelehnt. Doch sind die 18 Verse, welche bei Shakespeare dazwischen liegen und kurze, einfache Abschiedsworte enthalten, zu 51 Versen erweitert worden, in denen die beiden Gatten in den überschwenglichsten Ausdrücken sich ihrer ewigen Liebe und Treue versichern. Beide trennen sich.

Metellus lässt uns in einem Monologe seine Pläne erkennen. Darnach sollen Cinna und Octavius Consuln, Marius aber vernichtet werden. Zu diesem Zwecke hat er ihm 100 Reiter nachgeschickt, um ihn zu ergreifen und zu töten. Durch einen Diener empfängt er einen Brief, in dem Sulla ihm mitteilt, dass er wegen Unruhen, die bei dem Heere in Capua ausgebrochen seien, Rom schleunigst verlassen habe, und in dem er Rom und Lavinia der Fürsorge des Metellus empfiehlt. Die hereintretende Amme erzählt ihm, um den Frieden zwischen Vater und Tochter zu erhalten, dass Lavinia nichts sehnlicher wünsche, als Sulla zu heiraten. Er ist erfreut über die Sinnesänderung seiner Tochter und geht zur Konsulwahl. Lavinia teilt ihrer Amme die Absicht mit, Rom zu verlassen und ihren Gatten aufzusuchen. Die Gelegenheit sei jetzt günstig, wo Alle mit der Consulwahl beschäftigt seien. Ungesehen könne sie entkommen und in der Nacht noch in Salonium sein. Die Amme will den Plan vereiteln und ruft das ganze Haus zu Hülfe, aber nur Clodius erscheint, sodass Lavinia ungehindert entfliehen kann.

Scene II.

Schauplatz: Auf dem Lande.

Zwei Hirten, die zu den Gütern des Gaius Marius in Salonium gehören, sprechen über die traurigen, unruhigen Zeiten und über das Unglück, das ihren Herrn betroffen hat. Ein Trupp Reiter nähert sich, um bei ihnen Erkundigungen

über seinen Aufenthalt einzuziehen. Sie erhalten aber keine Nachrichten darüber und entfernen sich, um ihn in seinem Landhause zu suchen.[1]) Nach ihrem Fortgange erscheint Gaius Marius[2]) mit Granius. Die Hirten warnen ihn und raten ihm, eiligst vor den Verfolgern zu fliehen.[3]) Er verbirgt sich deshalb im Walde, während er seinen Sohn bittet, den Bruder zu suchen. Die Soldaten erscheinen wieder, sie beabsichtigen, den Wald anzustecken, um so den Gesuchten sicher zu finden, besinnen sich aber eines Anderen und gehen in ein benachbartes Dorf, um sich in Falernerwein zu berauschen, da sie sicher sind, dass ihnen Marius nicht entkommen kann. Granius hat seinen Bruder gefunden und kehrt mit ihm zurück zu dem Vater, der durch den langen Weg und die Hitze vollständig erschöpft ist. Hunger und Durst quälen ihn, und die Angst und Anstrengung haben ihn soweit gebracht, dass er in Fieberphantasien liegt.[4]) Er schickt seine Söhne hinweg, um Wasser und Lebensmittel zu holen. So findet ihn Lavinia. Sie war den ganzen Tag umhergeirrt und hatte den Weg verloren, bis sie plötzlich in der Rinde einer Eiche ihren Namen fand. So konnte ihr Marius nicht weit entfernt sein. Gaius Marius erkennt sie zuerst nicht und zeiht sie der Lüge,

---

[1]) Plutarch, a. a. O. pg. 207 u. 208: for the enemies had advertisement whether he was gone, whereupon certaine horsemen were sent thither supposing to have found him. Diese Begebenheit erzählt Plutarch von dem jungen Marius, sie ist aber von Otway auf den Vater übertragen.

[2]) Das Auftreten des Gaius Marius in Salonium wird von Plutarch, a. a. O. pg. 207 erzählt: and Marius him selfe got to a house of his in the contrie, called Salonium.

[3]) Plutarch a. a. O. pg. 208: Neverthelesse, in the end they met with heard men that could geve them nothing to eate, but knowing Marius, warned him to get him out of the way as soone as he could possible, bicause it was not longe since that there passed by a great troupe of horsemen that sought him all about.

[4]) Von dem Mangel an Lebensmitteln und der Entkräftung des Gaius Marius wird von Plutarch auch mehrfach (Z. B. pg. 208 und 209 etc.) berichtet.

als sie ihn Vater nennt. Als sie ihm aber erzählt, dass sie ihr Vaterhaus verlassen habe, um den geächteten Gatten zu suchen, segnet er sie als seinen Engel, der ihm zum Troste von den Göttern gesandt sei. Lavinia erkennt den schlimmen Zustand des alten Mannes und reicht ihm von den mitgebrachten Früchten und dem Wasser, das sie soeben aus einer kühlen Quelle geschöpft hat. Bald hat er seine Kräfte wiedergewonnen und dankbar erkennt er Lavinia als seine Tochter an. Der junge Marius kehrt zurück. Voller Freude über das Wiedersehen umarmt er seine Gattin, die verspricht, ihn nie zu verlassen. Auch Granius kommt mit einem Diener und bringt Wein und Speisen, die der Praetor Sextilius ihnen sendet. Zugleich erhält Gaius Marius aber von ihm den Befehl, sofort die Gegend zu verlassen, da er sonst nach dem Urteilsspruch des Senates handeln und ihn gefangen nehmen müsste.[1]) Gaius Marius will dem Prätor, der nur durch ihn emporgekommen sei, eine trotzige Antwort senden, unterlässt es aber und lässt ihn um Mitleid bitten.[2])

[1]) Otway. IV. 2. pg. 285:

I am sent hither, Marius, from my lord,
Sextilius the praetor, to relieve thee,
And warn thee that thou straight depart this place,
Else he the senate's edict must obey,
Aud treat thee as a foe of Rome.

Plutarch. a. a. O. pg. 214: a sergeaunt came straight aud sayd unto him: Sextilius, Praetor aud governor of Libya, doth forbid thee to lande in all this province: otherwise he telleth thee, that he will obay the Senates commandement, aud pursue thee as an enemy of the Romaines. Plutarch fährt dann fort:

[2]) (a. a. O. pg. 214): Marius — was so angry aud sory both, that he could not readily tell what aunswere to make him. — Marius then gave him this aunswer: Thou shalt tell Sextilius, that thou hast seene Gaius Marius banished out of his contrie, sittinge amongest the ruines of the city of Carthage.

cf. Otway. II. 4. pg. 285:

Go to Sextilius, tell him thou hast seen
Poor Gaius Marius banishd' from his country,
Sitting in sorrow on the naked earth.

Eine leise Musik ertönt und die Prophetin Martha[1]) erscheint. Marius erkennt sie, da sie ihm oftmals in Rom seinen Ruhm vorherverkündet hatte. Als sie deswegen Rom verlassen musste, wandte sich sein Glück.[2]) Jetzt stellt sie sich wieder in seinen Dienst und richtet seine Hoffnung wieder auf; Rom werde bald wieder in seinen Händen sein, denn es wäre zum Kampf zwischen den beiden Konsuln gekommen, Cinna sei vertrieben und komme, um ihn aufzusuchen und vereint mit ihm gegen die Vaterstadt zu ziehen. Der junge Marius entfernt sich mit Lavinia, um das Glück des Wiedersehens zu geniessen, und die Prophetin schläfert durch Musik und Tanz Gaius Marius ein, damit er im Traume schon sein zukünftiges Glück erschaue. An den Schlafenden treten der Diener des Sextilius und ein Bauer heran, der gedungen ist, ihn zu ermorden. Gaius Marius träumt, er sei in Rom eingedrungen und befände sich im Kampfe mit seinen Feinden. Ein Gallier wirft sich ihm entgegen, doch er ruft ihm zu: „Du wagst es, den Gaius Marius zu töten.[3])“ Bei diesen

---

[1]) Plutarch, a. a. O. pg. 182: For he ever carried a Syrian woman in a litter about with him called Martha, with great reverence, whom they said had the spirit of prophecie in her. — But the Senate would not heare her, and made her to be driven away.

[2]) Otway IV. 2. pg. 286.

My lov'd vultures,
That us'd to hower o'er my happy head,
And promise honour in the day of battle,
Have since been seen no more.

Plutarch a. a. O. pg. 183: there were two Vultures followed Marius in his warres, and they ever shewed them selves and missed not, when he should win any great battel.

[3]) Diese kurze Scene beruht auf Plutarch a. a. O. pg. 213, wo sie allerdings in anderer Fassung erzählt wird. Die Bürger von Minturnä gedenken Gaius Marius kurzer Hand hinrichten zu lassen, aber keiner der Bürger versteht sich dazu, ihn zu ergreifen. Da erbietet sich ein Gallier, der, mit einem grossen Schwert bewaffnet, auf ihn eindringt. Mit donnernder Stimme ruft ihm Gaius Marius zu: „Wagst Du, den Marius zu töten?“

Worten erwacht er und sieht den Bauern vor sich, der nun von seinem Vorhaben ablässt und um Gnade fleht. Unter Trompetengeschmetter nahen Sulpitius und Cinna, begleitet von Lictoren und Wachen. Cinna lässt dem Gaius Marius die Fasces und die übrigen Zeichen seiner Würde überreichen aber dieser weist sie zurück, da sie einem Verbannten und einem so alten, elenden Manne nicht geziemten.[1]) Cinna bietet ihm jedoch ewige Freundschaft an und erzählt ihm von seiner Vertreibung aus Rom[2]) und dem Wunsche vieler Bürger, den Marius wieder an der Spitze zu sehen. Der alte Ehrgeiz erwacht in ihm von Neuem nnd er verbündet sich mit Cinna zum gemeinsamen Vernichtungskampf gegen Rom. Der junge Marius stürzt herbei und berichtet, dass ihm Lavinia soeben von den Leuten des Metellus geraubt sei. Der Vater tröstet ihn: Schon am folgenden Tage werde er sie wieder in seinen Armen halten, denn dann sei Rom wieder in ihrem Besitz.

Wir wir gesehen haben, fand Otway für jede Episode dieser Scene (mit Ausnahme des Auftretens der Lavinia) bei Plutarch eine Vorlage, der er sich eng anschloss. Otway weicht nur insofern von seiner Quelle ab, als Gaius Marius nicht nach Afrika entflieht,[3]) sondern nur bis Salonium kommt. Hierher verlegt er deshalb sämtliche Ereignisse, die auf der Flucht des Gaius Marius nach Afrika geschahen. Ausserdem

---

[1]) Plutarch, a. a. O. pg. 216: Cinna gave him the title aud authorithie of Viceconsull, and sent him sergaunts to carie axes and roddes before him, with all other signes of publicke authoritie. But Marius refused them, and sayed, that pompe became not his miserable fortune.

Otway IV. 2. pg. 288:

Cinna: Advance your axes and your rods before him,
And give him all the customs of his honour,
Gaius Marius: Away: such pompe becomes not wretched Marius.

[2]) Wird bei Plutarch a. a. O. pg. 215 und 216 ebenso erzählt.

[3]) Plutarch a. a. O. pg. 207—216.

kommt nach der Schilderung Plutarch's Cinna nicht zu Marius, sondern umgekehrt Marius zu Cinna. Nach Plutarch hatte jener von den Ereignissen in Rom gehört, schiffte sich von Afrika ein und stiess mit einem unterwegs gesammelten Heere zu Cinna. Im weiteren Verlauf der Handlung stimmen wieder Quelle und Bearbeitung überein, allerdings mit einer Änderung des Charakters des Gaius Marius.[1])

Scene III.

Schauplatz: Das Haus des Metellus.

Lavinia befindet sich wieder bei ihrem Vater. Er ist wütend über ihre Flucht und befiehlt ihr, den Sulla zu heiraten. Lavinia bittet, ihr nur noch eine Stunde zu schenken, damit sie im Gebet mit dem Priester ihr Vergehen bereuen und Gehorsam lernen könne.[2]) Der Vater verlässt sie. Lavinia bricht in laute Klagen aus,[3]) erhält von dem eben eingetretenen Priester den Gifttrank[4]) und nimmt das Gift.[5]) Wir sehen, dass Otway diese Episode aus „Romeo and Juliet" bedeutend zusammengedrängt hat.

Act V.

Scene I.

Schauplatz: Cinna's Lager vor den Wällen Rom's.

Dort befinden sich Cinna, Gaius Marius, Sulpitius und Granius. Gesandte kommen aus Rom und flehen um Gnade und Erbarmen für ihrer Aller Vaterstadt. Doch sie erfahren nur Hohn und Spott, und wenn auch die beiden Verbündeten, Milde heuchelnd, nur unbedingte Unterwerfung, reichen Lohn und hohe Ehrenstellen verlangen, so können sie aus ihren Worten wohl vernehmen, dass ihrer bedauernswerten Stadt nur völlige Vernichtung wartet. Denn diese Tyrannen sind

[1]) cf. pg. 40.
[2]) Anklang an Shakespeare III. 5. 231 u. 232 und IV. 2. 17—22.
[3]) Shakespeare IV. 1. 77—87.
[4]) Skakespeare IV. 1. 93—96, 104—106 und 121—122.
[5]) Shakespeare IV. 3. 14—58, zu 25 Versen verkürzt.

im Vollgefühl ihrer Macht; ihre Rachsucht und ihr Blutdurst kennen keine Grenzen mehr, und mit teuflischer Freude malt sich Gaius Marius das Blutbad aus.[1]) In ihrer Heuchelei versprechen sie einander, keinen ehrenwerten Römer, keine keusche Matrone, keinen treuen Freund oder weisen Senator zu töten, wohl aber Narren und Schurken, und solche sind in ihren Augen alle Römer.

Plutarch erzählt von der Gesandtschaft und der Heuchelei der Verbündeten in ganz derselben Weise.[2])

Scene II.

Schauplatz: Das Haus des Metellus.

Metellus ist erzürnt über die Unvernunft des Volkes, das mit Cinna und Gaius Marius Frieden schloss, trotzdem die Stadt in seinen Händen, und Sulla nahe war, um ihm Hülfe bringen zu können. Er befiehlt der Amme, Lavinia zu wecken, die noch am Morgen nach Capua abreisen soll. Metellus geht hinaus. Der Vorhang wird zurückgezogen, und die Scene zeigt Lavinia auf einem Bett. Die Amme versucht sie mit Schmeichelnamen zu wecken, entdeckt aber, dass sie tot ist.[3]) Metellus kehrt zurück, beklagt den Tod seiner Tochter und befiehlt, sie in der Ahnengruft beizusetzen.

Diese Scene zeigt in diesem letzten Teil nur einen Anklang an Shakespeare IV. 5. 17—95 und ist im Verhältnis zu der Quelle sehr kurz ausgefallen.

Scene III.

Schauplatz: Das Forum mit dem Richterstuhl des Consuls.

Zwei Bürger fliehen über die Scene, um dem furchtbaren

---

[1]) Otway V. 1. pg. 295:

„Whome' er I smile on let thy sword go through"

ist bei Plutarch pg. 219 weiter ausgeführt: the Bardiaeians, who came to him from all partes, for the least word he spake, or at the twinckling of his eye, or at a nodde of his head made to them, slew many men.

[2]) a. a. O. pg. 218.

[3]) Wörtlich Shakespeare IV. 5. 1—16 entnommen.

Blutvergiessen zu entgehen, und eilen zu den Altären der Götter. Ihnen folgt der alte Senator Ancharius[1]) mit seinem Enkel, dessen Mutter und Schwester schon ermordet sind. Kaum können die müden Glieder den alten Mann noch weiter tragen. Das Kind bittet ihn, sich hier niederzulassen, es wolle für ihn um Gnade flehen, die man ihm gewiss nicht abschlagen könne. Schwarz gekleidete Senatoren mit Cypressenzweigen und Jungfrauen in weissen Gewändern, Myrten in der Hand, nahen und knieen vor dem Richterstuhle, den Gaius Marius besteigt. Die Knieenden flehen um Erbarmen, doch er verweigert es, indem er ihnen Verrat, Heuchelei und Schurkerei vorwirft. Er befiehlt, sämtliche Männer zu ermorden und die Jungfrauen den Soldaten zu überlassen. Auch Ancharius entgeht seinem Schicksal nicht, während der Enkel am Leben bleibt, „weil er die Heuchelei schon so gut erlernt habe." Ein Bote bringt die Nachricht, dass Metellus in einer unterirdischen Höhle gefunden sei, und Marius eilt hinaus, um seinen grössten Feind mit eigenen Händen zu töten.[2])

Die Scene folgt ihrer Quelle,[3]) die in Kürze das furchtbare Blutvergiessen schildert.

Scene IV.

Schauplatz: Ein Kirchhof.

Der junge Marius ist nach Rom zurückgekehrt. In Ge-

---

[1]) Über die Ermordung des Ancharius wird bei Plutarch a. a. O. pg. 219 erzählt.

[2]) Otway V. 3. pg. 301:

Haste, let him be preserv'd for my own fury.
Clap, clap your hands for joy, ye friends of Marius.

Diese Freude erinnert an diejenige, die Gaius Marius empfand, als der Redner Marcus Antonius gefangen genommen wurde; Plutarch erzählt a. a. O. pg. 220: The drawer beinge brought to him, promised him to deliver Marke Anthony into his handes. Marius hearing that, was so joconde, that he cried out, and clapt his handes together for joye: and would have risen from the borde, and gone thither him selfe in person, had not his friendes kept him backe.

[3]) Plutarch a. a. O. pg. 219.

danken versunken ist er auf den Kirchhof gelangt und träumt von seinem zukünftigen Glücke.[1]) Sein Diener Catulus berichtet ihm, dass Lavinia gestorben sei.[2]) Der junge Marius will mit ihr sterben[3]) und geht zu einem in der Nähe wohnenden Apotheker, von dem er Gift erhält.[4])

Die Scene verwandelt sich und zeigt den Tempel und das Grabmal des Metellus. Der Priester tritt ein mit Hacke und Brecheisen in Begleitung eines Knaben, den er absendet, um dem jungen Marius einen Brief zu überbringen. Während er sich anschickt, in das Grab zu steigen, naht jener. Er erkennt ihn nicht, sondern hält ihn für einen Dieb, der das Grab berauben wolle. Es kommt zum Streite, in dem der junge Marius den Priester erschlägt. Erst jetzt erkennt Marius seinen Freund. Er erbricht das Grab, nimmt mit einem Kusse Abschied von Lavinia und trinkt das Gift. Da erwacht Lavinia.

Dieser Teil der Scene schliesst sich an Shakespeare V. 3. 22—120 an. Otway kürzt diese 98 Verse zu 49, die er einzeln aus dem Zusammenhang herausriss und zusammenfügte, wie sie in seine Handlung passten.

In der ersten Verwirrung erkennt Lavinia den Gatten nicht, dann aber dankt sie den Göttern, die ihr den Geliebten noch einmal wiedergeschenkt haben. Doch das Gift thut schon seine Wirkung, seine Sinne verwirren sich, und er träumt schon im Himmel und ein Gott zu sein. So stirbt er in den Armen seiner Lavinia. Diese spricht von ihrer heissen Liebe zu ihm und bricht dann in laute Klagen über den Verlust des Gatten aus.

Vollständig eigene Erfindung Otway's.[5]) (Nur vier Verse sind Shakespeare V. 3. entnommen.)

---

[1]) Nach drei einleitenden Versen wörtlich aus Shakespeare V.1.1—9.
[2]) Bedeutend verkürzt aus Shakespeare V. 1. 11—32.
[3]) Shakespeare V. 1. 33—36.
[4]) Um einige Verse verkürzt aus Shakespeare V. 1. 36—87.
[5]) cf. dazu Garrick's Fassung pg. 64—67 und pg. 7 u. 8.

Metellus stürzt sich auf den Kirchhof, verfolgt von Gaius Marius, der ihn mit seinem Schwerte durchbohrt. Tot sinkt der Vater zu den Füssen seiner Tochter nieder. Gaius Marius erkennt sie. Dankbar erinnert er sich der Wohlthaten, die sie einst im Walde bei Salonium ihm erwiesen, und preist sie als seine Lebensretterin. Und wie wurde sie dafür belohnt! Gaius Marius selbst tötete ihr den Vater, ihren einzigen Trost auf Erden, da ihr die Götter schon den Gatten genommen haben. So kann auch sie nicht mehr leben, und sie tötet sich mit dem Schwerte des Gaius Marius. Dieser ist tief gebeugt; er sieht, dass sein Glücksstern erloschen ist. Tiefe Reue kehrt in sein Herz ein, jetzt, da er alle seine Hoffnungen, seinen Sohn und Lavinia verloren hat, und er gesteht ein, dass nur seine grausame Natur alles Unheil angerichtet hat. Alle hätten Freunde sein, und die beiden Familien in ewigem Frieden leben können. Um sein Unglück zu erhöhen, meldet ein Bote, dass Sulla von Capua herannahe, das Volk im Aufruhr stände, und Sulpitius tödlich verwundet sei. Da sieht Gaius Marius sein Ende voraus, sein guter Genius hat ihn verlassen, und er lässt sich hinwegführen,

A hopeless vessel bound for the dark land
Of loathsome death, and loaded deep with sorrows.
(V. 4. pg. 309.)

Der zum Tode verwundete Sulpitius wird von seiner Wache hereingeleitet. Seine letzten Worte bezeugen, dass auch er seine Vergehen erkannt hat, aber er will sie nicht bereuen, sondern als Schurke sterben, wie er als Schurke gelebt hat.[1])

---

[1]) Die Worte des Sulpitius enthalten die aus Shakespeare III. 1. entlehnten drei Verse 99, 100 und 102. Im Übrigen schliesst sich Otway an Plutarch an, wo pg. 221 von dem erneuten Vorrücken Sulla's gegen Rom erzählt wird. Gaius Marius stirbt auch bei Plutarch von Sorge und Kummer gequält.

III. Composition:

Über die Composition von Otway's „The History and Fall of Gaius Marius“ können wir uns kurz fassen, da in der pg. 5 erwähnten Dissertation von R. Mosen bereits im Allgemeinen darüber gehandelt ist. Wie aus der Inhaltsangabe hervorgeht, besteht die Tragödie aus zwei ganz verschiedenen Teilen, wenn auch Otway bestrebt war, sie zu einer Einheit zu verknüpfen. Der erste ist die dramatische Umgestaltung von Plutarchs Lebensbeschreibung des Gaius Marius, der andere ein Auszug aus Shakespeare's „Romeo and Juliet“. Da dort schon im Einzelnen überall darauf hingewiesen ist, wie Otway seine Quelle zum ersten Teil verarbeitet, so erübrigt uns hier nur, den Schluss zu ziehen, der sich aus einer Vergleichung beider ergiebt. Darnach kann unserem Dichter der Vorwurf nicht erspart werden, gegen den N. Delius Shakespeare verteidigt,[1]) „dass sich für den Dichter wie ein verhältnismässig geringerer Anteil schöpferischer Arbeit, so auch ein geringeres Mass poetischen Verdienstes ergeben, da die einzelnen Scenen in ihrem Fortgange als ebensoviele dramatisierte Capitel der Novelle in entsprechender Reihenfolge erscheinen.“ Denn trotz der grossartigen Scenen, für deren Gestaltung Otway eine glänzende Begabung zeigte (schuf er doch die 3. Scene des II. Actes und die 2. Scene des IV. Actes aus ganz kurzen Berichten), führt er doch kaum ein neues Moment in die Handlung ein. Die Änderungen sind nur 1) die Ächtung des Gaius Marius, um, wie schon pg. 26 gesagt, eine Übereinstimmung mit Shakespeare herbeizuführen und zugleich die Möglichkeit für die wirkungsvolle 3. Scene des III. Actes zu gewinnen (dem Plutarch wurde Otway im Folgenden wieder gerecht, indem er Gaius Marius von Reitern des Metellus verfolgen lässt) und 2) die Ermordung des Metellus durch Gaius Marius, um Lavinia's vorwurfs-

[1]) in „Shakespeare's Coriolanus in seinem Verhältnis zum Coriolanus des Plutarch“. Shakespeare-Jahrbuch Bd. XI. pg. 33.

volle Worte zu motivieren, den Character des Gaius Marius bis zum letzten Augenblick scharf hervortreten zu lassen und einen Abschluss herbeizuführen. So ist der Verlauf der Handlung bei Plutarch und Otway derselbe: Jugend und Vorleben des Gaius Marius (I. Act), seine siebente Consulwahl (II. Act. 3. Scene), Sulla's Vordringen und Einzug in Rom (III. Act. 3. Scene), Marius Flucht (IV. Act, 2. Scene), seine Vereinigung mit Cinna und Rückkehr nach Rom (V. Act, 3. Scene), Marius' Abtreten vom Schauplatz (V. Act, 4. Scene). Nicht einmal in diesem recht matten (pg. 37 erzählten) Schluss kann sich Otway von Plutarch befreien, sondern er folgt der von diesem angeführten Aufzeichnung des Geschichtsschreibers Piso, der berichtet, dass Marius nach Erzählung des häufigen Glückswechsels sich geäussert habe, dass ein kluger und verständiger Mann sich nicht länger auf sein Glück verlassen dürfe. Darauf habe er von den Anwesenden Abschied genommen und sei nach einem Krankenlager von sieben Tagen verstorben. Sicherlich haben diese Worte Plutarch's Otway beinflusst, denn sonst war es unmöglich, dass Marius nach einer Warnung vor dem Ehrgeiz, der nur Mord und Unfrieden im Vaterlande heraufbeschwöre, von der Bühne hinweggeführt wird, und der Dichter uns über sein weiteres Schicksal vollständig im Unklaren lässt. Wenn er auch über den Tod seines Sohnes und der Lavinia tief bekümmert ist, wenn ihn auch jede Hoffnung auf die Zukunft verlässt, so dürften doch damit kaum seine Verbrechen gesühnt sein. Der Tod allein war für seine Leidenschaft eine Sühne. Dieser undramatische Schluss, der die Schuld des Helden ungestraft lässt, hätte vollständig zu einem dramatisch wirksamen, befriedigenden umgestaltet werden können, wenn Gaius Marius, nicht Metellus, der unschuldig stirbt, fiel, sodass unter dieses Mannes Leitung, der aufrichtig sein Vaterland liebte, mit Sullas Unterstützung Ruhe und Friede wieder in Rom einkehren konnten.

Die Charaktere sind gleichfalls nach Plutarch gearbeitet,

soweit sie überhaupt dort geschildert sind und bei Otway hervortreten. Ein solcher ist ausser Sulpitius, der vollständig der Schurke der Quelle ist, nur Gaius Marius selbst, denn Sulla, über dessen Charakter Plutarch berichtet, tritt nur einmal auf, der junge Marius dagegen wird dort nur kurz am Schlusse erwähnt. Gaius Marius ist der ehrgeizige, rachsüchtige, seinem Emporstreben alles opfernde Marius bei Plutarch,[1]) doch findet sich bei Otway eine leise Nuancierung seines Charakters. Es zeigt sich in ihm ein Anflug von Milde, wie er selbst III, 1, 84 und 85 sagt:

J have a tender foolishness within me
May sometimes get the better of my rage,

die aber kaum zur Ausübung kommt, da sie sein böser Genius Sulpitius zu rechter Zeit zu hintertreiben weiss. Auch Erkenntlichkeit ist seinem Charakter nicht fremd, wie wir aus seinen Dankesworten gegen Lavinia, als sie ihm im Walde Speise und Trank reicht, und später vor ihrem Tode ersehen, doch ist sie wie die Erkenntnis, wieviel Gutes er hätte stiften können, nur eine Folge seines Unglücks und kann uns kaum zum Mitleid bewegen.

Dieser bis jetzt behandelte Teil, dem allein schon der Titel „The History and Fall of Gaius Marius“ zukommen könnte, bildet den historischen Hintergrund zu einer zweiten Tragödie, die ich „Marius Junior und Lavinia“ nennen möchte. Hinsichtlich der einzelnen Entlehnungen aus Shakespeare verweisen wir auch hier wieder auf die Inhaltsangabe; in ihrer Gesamtheit nennt sie R. Mosen[2]) geradezu „das Muster eines gewandten litterarischen Diebstahls.“ Doch können wir diese Bezeichnung nur für die Sprache gelten lassen, nicht aber für die Handlung, denn sie ist nichts weniger als „gewandt“ ent-

[1]) R. Mosen's Bezeichnung des Gaius Marius als eines rauhen, ehrgeizigen Hitzkopfs dürfte kaum das Richtige treffen. (a. a. O., pag. 446.)

[2]) a. a. O., pag. 446.

lehnt. Zwar sind die einzelnen Scenen recht geschickt eingeführt, doch lässt sich in ihrem inneren Zusammenhange wenig von Skakespeare's dramatischem Aufbau erkennen. Vor allem fehlt der Tragödie das Wichtigste, die Basis, die Grundidee, dass die ungezügelte, über alles Maass hinausgetriebene, leidenschaftliche Liebe in ihrer Selbstvergötterung den Keim zum Untergange in sich birgt, weil sie die göttliche Gabe missbraucht. Denn bei einer Betrachtung des Charakters des jungen Marius sehen wir, dass auch er zwar wie Romeo Lavinia (Julia) über Alles liebt, dass auch er danach strebt, sie zu besitzen, doch geht nicht sein ganzes Wesen in diesem Verlangen auf. Er ist nicht soweit von der lodernden Leidenschaft erfasst, dass er nicht noch die Kraft besässe, sich um das Wohl seines Vaterlandes zu kümmern und dafür zu kämpfen. Ja, er vermag sogar seiner Geliebten zu entsagen, wenn er nur dadurch die Liebe seines Vaters wieder erringen kann. Diese Entsagung soll zwar keine dauernde sein, denn eine kühne Heldenthat soll ihm die Geliebte und den Vater wiedergeben. Sie gelingt, und Marius führt seinem Sohne Lavinia selbst zu, wie dieser geschworen hatte:

But, by the Gods, these eyes no more shall see her,
Till I've done something that's above reward,
And you yourself present her to my arms.
[III, 1, 233—235.]

So ist der junge Marius ein starker, mannhafter Charakter, ohne Schuld. Trotzdem stirbt er. Anders verhält es sich mit Lavinia. Ihr Charakter ist aus Shakespeare unverändert hinübergenommen, und sie erleidet für ihre Leidenschaft, die sie sogar aus dem Elternhause fliehen lässt, den Tod. [Eine Ähnlichkeit in den Charakteren der übrigen sich entsprechenden Personen dürfte kaum aufzufinden sein, mit Ausnahme desjenigen der Amme[1]), der dem bei Shakespeare entspricht, aber etwas geläuterter erscheint dadurch, dass sie Lavinia nicht zu

[1]) cf. pag. 21.

überreden versucht, den Geliebten zu vergessen und Sulla zu heiraten. Gaius Marius und Metellus gleichen dem alten Montague und Capulet nur darin, dass sie wie diese die Väter der Liebenden sind; Sulpitius, der die Rolle des Mercutio vertritt, hat nichts von dessen Wesen an sich, wenn ihm auch einige seiner Reden, wie die Abschiedsworte, in den Mund gelegt sind; ebensowenig stimmen Granius und Benvolio überein.]

Ausser dem im Vorhergehenden behandelten grössten Fehler Otway's finden sich bei ihm noch eine Reihe anderer, die durch die Kürzungen veranlasst wurden, welche der Dichter eintreten lassen musste, um nicht ein Drama von unendlicher Länge zu schaffen. Da nämlich das, was in den fehlenden Scenen ausfiel, zur Motivierung und zur Fortentwickelung der Handlung unbedingt nötig war, so musste es erzählt werden, und damit verstiess Otway gegen die Hauptregel des Dramas, die Handlung, nicht Erzählung verlangt. So fehlen gleich zu Anfang die einleitenden Kampfscenen, die uns mit voller Lebendigkeit in den Streit der beiden Geschlechter einführen und scharf den Hass im Gegensatz zu der Liebe, die beiden Kernpunkte der Tragödie, hervortreten lassen. Bei Otway wird die Feindschaft der beiden Familien breit berichtet und historisch begründet. Dazu bemerkt Ulrici:[1) „Denn Liebe und Hass sind die beiden Pole, um die sich alle Leidenschaft dreht. Mit Recht giebt daher Shakespeare auch nicht den leisesten Wink über Ursache und Veranlassung der grimmigen Parteiwut zwischen den Montagues und Capulets; er, der sonst so fein und sinnig Alles zu motivieren weiss, was irgend bedeutend in das Getriebe seiner Dramen eingreift, stellt dieses Hauptmotiv der ganzen tragischen Entwickelung in völliger, rätselhafter Grundlosigkeit hin!“ Weiter ist von Otway die Bewerbung des Paris um Lavinia ausgelassen. Bei ihm tritt überhaupt der Bewerber um Lavinia, Sulla, nur ein-

[1]) Über Shakespeare's dramatische Kunst. Halle 1893. pag. 188 und 189.

mal auf, aber nicht als solcher, sondern als Kriegsheld. Von seiner Bewerbung erfahren wir nur aus den Worten des Metellus, also auch hier wieder Erzählung statt Handlung. Dem Dichter entging mit der Auslassung des Paris diejenige Person, welche nötig war, um in ihrer kühlen, prosaischen Liebe den organischen Gegensatz zu der glühenden Leidenschaft der Liebenden zu bilden. Desgleichen wird ihre plötzlich entzündete Zuneigung bei Otway erzählt, von Shakespeare dagegen in ihrer Entwickelung dargestellt. Der Friar fehlt, denn er, der gütige Helfer und Berater von Romeo, kann kaum mit dem Priester verglichen werden, der durch Bestechung gewonnen ist, den jungen Marius und Lavinia zu vermählen, und nachher mit kurzen Worten Lavinia den Schlaftrunk giebt. Die Vereinigung der Liebenden erfahren wir auch hier nur aus der Erzählung des jungen Marius.

Durch die Zusammendrängung der Scenen kommen auch zuweilen Unwahrscheinlichkeiten vor. So ist z. B. das Auftreten des jungen Marius auf dem Kirchhofe (V. 3) vollständig unmotiviert, da er die Nachricht von Lavinia's Tod erst hier durch seinen Diener Catulus erhält. Auch im weiteren Verlauf zeigt diese Scene eine gewisse Eigentümlichkeit. Nach dem Empfang der Nachricht von Lavinia's Tode beschliesst der junge Marius, seiner Geliebten in den Tod zu folgen und sich zu diesem Zwecke von einem in der Nähe wohnenden Apotheker Gift zu verschaffen. Dieser tritt plötzlich unmotiviert auf. Die Scene verändert sich, der Priester kommt und schickt erst jetzt durch einen Knaben an den jungen Marius die Nachricht von seinem mit Lavinia verabredeten Plane. Der junge Marius erscheint und tötet den Priester nach einem Wortwechsel, der demjenigen zwischen Romeo und Paris ähnlich ist.

So konnte, da die beiden Teile im Einzelnen verfehlt waren, sich aus ihrer Zusammensetzung erst recht nicht eine wirkungsvolle, dramatisch vollendete Tragödie ergeben, um

so weniger, als durch die Teilung der Handlung auch das Interesse geteilt und damit der Wirksamkeit des Ganzen geschadet werden musste.

IV. Sprache und Metrik.

Otway's sprachliche Veränderungen beziehen sich nirgends auf Grammatik und Metrik, sondern nur auf einzelne Worte und Sätze, die er umgestaltete, um, wie R. Mosen[1]) richtig bemerkt, seinen Diebstahl zu verbergen. Wie geschickt er diese Änderungen zu treffen wusste, dafür giebt R. Mosen ebenfalls a. a. O. einige schlagende Beispiele, die zum Belege seiner Art und Weise vollständig genügen.

B. Garrick's Bearbeitung.

I. Quellen.

Die Angaben über die Abfassungszeit der Garrick'schen Bearbeitung sind sehr verschieden. So giebt an

v. Vincke im Shakespeare-Jahrbuch[2]) Bd. IX. pg. 52	1751
„ „ „ „ „ „ XIII pg. 267	1750
Davies[3]) Bd. I. pg. 125	1750
Kearsley[4]) (Einleitung pg. 24) den 1. Oktober als Tag der ersten Aufführung.	1750
Eschenburg[5]) pg. 457	1769
Sillig[6]) pg. 23	1769
Das in der Bibliothek der Shakespeare-Gesellschaft befindliche Exemplar zeigt das Druckjahr	1768

[1]) a. a. O. pg. 446.

[2]) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Weimar.

[3]) Th. Davies: Memoirs of the Life of David Garrick, 2 Bde. London 1780.

[4]) The Poetical Works of David Garrick. Printed for George Kearsley, London 1785.

[5]) J. J. Eschenburg: Über W. Shakespeare, Zürich 1787.

[6]) P. H. Sillig: Die Shakespeare-Litteratur bis Mitte 1854. Leipzig 1854.

Mir liegt vor aus der Göttinger Bibliothek ein Exemplar der Bearbeitung mit dem Druckjahre 1763

Es dürften demnach die Angaben Eschenburg's, der einfach nach der ihm zur Verfügung stehenden Ausgabe das Entstehungsjahr festsetzte, und Sillig's, der ihm folgt, falsch sein, und, da es sich im Übrigen nur um 1750 und 1751 handelt, bei der Beantwortung der Frage: „Welche Ausgabe von Shakespeare's Werken benutzte Garrick bei seiner Bearbeitung?“ in Betracht kommen folgende Ausgaben:

1.	Die	Quartos	von	1597, 1599, 1609 und	1637
2.	„	Folios	„	1623, 1632, 1664 „	1685
3.	„		Ausgabe von	Rowe	1709
4.	„		„ „	Pope	1725
5.	„	1.	„ „	Theobald	1733
6.	„	2.	„ „	„	1740
7.	„		„ „	Hanmer	1744
8.	„		„ „	Warburton	1747

Eine Benutzung der Ausgabe von Johnson, die 1765 erschien, ist nach dem vorher Gesagten ausgeschlossen.

Diese Reihe von Ausgaben lässt sich nun in drei Gruppen zerlegen. Die erste von ihnen, die Quartos und Folios, hat, wie sich annehmen lässt, Garrick bei seiner Bearbeitung nicht vorgelegen, gab es doch hinreichend spätere Ausgaben, die ihm sicherlich leichter zugänglich waren, als jene. Die zweite Gruppe umfasst die Ausgaben von Rowe, Pope und Hanmer. Sie lassen sich zusammenstellen, weil Pope die Ausgabe von Rowe, und Hanmer diejenige von Pope als Vorlage hatte, sodass sie sich vollständig gleichen bis auf die im Ganzen nicht beträchtlichen eigenen Conjecturen, die der spätere Herausgeber in seiner Ausgabe in den Text setzte. [Über die dritte Gruppe Theobald-Warburton cf. pg. 49.]. Da nun Garrick's Bearbeitung sämtliche Änderungen Hanmer's zeigt, muss dieser ihm als Vorlage gedient haben. Im Folgenden mögen einige Fälle angeführt

werden, in denen Garrick mit Hanmer gegenüber Rowe und Pope übereinstimmt:

1. Die Sceneneinteilung des zweiten Actes bei Garrick gleicht derjenigen Hanmer's, während Rowe und Pope den Act früher beginnen und ihn so um eine Scene vermehren.

2. Einige Stellen lauten gleich:

a) II. 4. 218[1]) (II. 4. 114).[2])

G. u. H.: she looks as pale as any clout in the varsal world

gegen

R. u. P.: she looks as pale as any clout in the versalworld

b) III. 1. 77 (III. 1. 61): Ha! la stoccata gegen

R. Allastucatho, P. Alla stucatho.

c) III. 3. 38 (III. 5. 28). — III. 3. 46 (III. 5. 31.)

But Romeo may not, he is banished!
O father, hast thou no strong poison mixt,
No sharp ground knife, no present means of death,
But banishment to torture me withal?

Pope hat auch diese Verse. Ihnen gehen aber sechs andere vorher, die er zwar in Klammern setzt, die aber von Hanmer und Garrick ganz weggelassen sind.

d) IV. 1. 66 (IV. 1. 46) Speak now, be brief; for J desire to die

gegen „ not, „ „ „ „ „ „ „

Nun kann aber Hanmer's Ausgabe nicht die alleinige Vorlage Garrick's gewesen sein, denn seine Bearbeitung enthält eine Reihe von Stellen, die sich nicht bei Hanmer, wohl aber in der dritten Gruppe der Ausgaben, bei Theobald und

---

[1]) Stellenangabe nach der schon vorher angeführten Globe-Edition.

[2]) Stellenangabe nach dem mir aus der Göttinger Bibliothek vorliegendem Exemplar der Garrick'schen Bearbeitung:
„Romeo and Juliet". By Shakespear. With Alterations and an additional Scene; By D. Garrick. London Printed for J. and R. Tonson in the Strand. MDCCLXIII.

Warburton, vorfinden, die also beweisen, dass auch diese zur Benutzung herangezogen wurden. So schreiben

G. Th. u. W. I. 1 129. (I. 2. 18): from the city side	gegen H: „ „ city's „
G. Th. u. W.: I. 4. 107 (I. 4. 110): Some consequence yet hanging	gegen H: Some consequence still hanging
G. Th. u. W: I. 5. 22 (I. 6. 4): am J come near you now?	gegen H: am J come near ye now?
G. Th. u. W: I. 5. 96 (I. 6. 59): the gentle fine is this:	gegen H: the gentle fine be this:
G. Th: u. W: II. 2. 27 (II. 2. 18): thou art as glorious to this sight	gegen H: thou art as glorious to this night
G. Th. u. W: II. 2. 148 (II. 2. 126): And follow thee, my love	gegen H: And follow thee, my lord
G. Th. u. W: II. 3. 32 (II. 3. 24): What early tongue saluteth me?	gegen H: What early tongue salutes mine ear?
G. Th. u. W: II. 4. 45 (II. 4. 36): or so, but not to the purpose	gegen H: or so, but now to the purpose
G. Th. u. W: II. 5. 11 (II. 5. 11): is three long hours	gegen H: are three long hours
G. Th. u. W: III. 1. 113 (III. 1. 89): And soondly too. Plague o'both your houses	gegen H: And soundly too

G. Th. u. W: III. 2. 19 (III. 4. 10): Whiter than snow upon a raven's back	gegen H: Whiter than new snow on a raven's back
G. Th. u. W: III. 3. 14 (III. 5. 14): Much more than death	gegen H: Much more than death itself
G. Th. u. W: III. 3. 28 (III. 5. 22): This is dear mercy	gegen H: This is meer mercy
G. Th. u. W: III. 4. 12 (III. 6. 8): J will make a desperate tender	gegen H: J will make a separate tender
G. Th. u. W: III 4. 14 (III. 6. 10): nay more, J doubt it not	gegen H: nay, J not doubt it
G. Th. u. W: III. 5. 67 (III. 8. 7): What unaccu-stom'd cause procures her hither?	gegen H: What unaccustom'd cause provokes her hither?
G. Th. u. W: IV. 1. 43: (IV. 1. 28): Till then, adieu	gegen H: Juliet, farevel
G. Th. u. W: IV. 2. 15 (IV. 2. 5): she comes from shrift with merry look	gegen H: she comes from her confession
G. Th. u. W: IV. 3. 35 (IV. 3. 34): and there be strangled	gegen H: and there die strangled
G. Th. u. W: V. 2. 22 (V. 3. 22): J'll go and bring it thee	gegen H: J'll go and bring it

G. Th. u. W: V. 3. 45 (V. 5. 24): Thou detestable maw gegen H: Thou maw detestable

Im Vorstehenden sind Theobald und Warburton gegenüber Rowe, Pope und Hanmer zu einer Gruppe vereinigt worden, weil Theobald in seiner Shakespeare-Ausgabe eine grosse Anzahl scharfsinniger Conjecturen und Emendationen brachte, die bedeutend von den Lesarten der anderen drei Herausgeber abweichen. Warburton folgte im Allgemeinen Theobald und führte nur wenige eigene Conjecturen ein. Wessen Ausgabe war nun Garrick's Vorlage? Um diese Frage zu entscheiden, müssen die Stellen, in denen die beiden Herausgeber von einander abweichen, zusammengestellt werden. Für „Romeo and Juliet" liegt nur ein Fall vor:

Theobald schreibt III. 5. 182 (III. 8. 69):

A gentleman, youthful and nobly train'd.

Dafür setzt Warburton:

A gentlemen, youthful and nobly-allied.

Ihm folgt Garrick, also muss er neben Hanmer's Ausgabe auch diejenige von Warburton benutzt haben.

An einigen Stellen liegt auch eine Benutzung von Otway's „The History and Fall of Gaius Marius" vor, das Garrick kannte, wie aus der Einleitung[1]) zu seiner Bearbeitung hervorgeht. So schreibt Garrick mit Otway

1) I. 4. 36 (I. 1. 378): Take thou some new infection to thy heart statt Shakespeare I. 2. 50: Take thou some new infection to thy eye.

2) V. 2. 7 (V. 4. 10): And breathed such life with kisses on my lips statt Skakespeare V. 1. 8: And breathed such life with kisses in my lips

Annähernd stimmt Garrick mit Otway überein, wenn er setzt

---

[1]) a. a. O. pg. 1.

1) V. 5. 37: J do defy thy pity and thy counsel und Otway: V. 4. 91: J do defy thy mercy and thy counsel gegen Skakespeare V. 3. 68: J do defy thy conjurations.

2) V. 2. 64: Need and oppression starveth (Druckfehler?) in thine eyes und Otway V. 4. 54: Need and oppression stareth in thine eyes gegen Shakespeare V. 1. 70: Need and oppression stare in thine eyes.

II. Inhaltsangabe.

Von einer Wiedergabe des Inhaltes darf wohl abgesehen werden, da Garrick hierin nicht von Shakespeare abweicht.

III. Composition.

Von 1734—1745 besass Mr. Fleetwood, ein sehr reicher Edelmann aus alter Familie, das Patent des Drury-lane Theaters, das er aber aufgeben musste, als er sein Vermögen im Spiele durchgebracht hatte. Auch seine Nachfolger konnten das Theater nicht halten, sie waren unfähig, ein solches Unternehmen weiterzuführen. Das Patent, Haus- und Bühneneinrichtungen wurden zum Kauf ausgeboten, doch niemand wollte sich in eine so gewagte Speculation einlassen, bis endlich Mr. Lacy den Kauf wagte. Er gewann bald Männer, die ihn mit Geld unterstützten. Noch aber fehlte ihm jemand, der eine Bühne zu leiten wusste. So wandte er sich an Garrick, der schon verschiedene Stücke geschrieben und sich als Schauspieler bereits einen Ruf erworben hatte. Garrick wurde gewonnen, und ein Vertrag aufgesetzt, nach dem er Teilhaber des Theaters wurde. Dieses wurde 1747 eröffnet und infolge der tüchtigen Leitung bald eine Quelle des Reichtums für die Inhaber. Doch bald trat das Covent-Garden Theater als Neben-

buhler auf. Garrick's beste Schauspieler: Mr. Barry, Macklin, Mrs. Cibber und Mrs. Woffington verliessen ihn und gingen dorthin über. Am 1. Oktober 1750 eröffneten beide Theater ihre Spielzeit, beide mit Shakespeare's „Romeo and Juliet". Aus dem Wettkampfe beider Schauspielhäuser ging das Drury-lane Theater als Sieger hervor, indem hier das Stück einmal mehr (dreizehnmal) gegeben wurde, als im Covent-Garden Theater.[1]) Lange war Shakespeare vernachlässigt worden. In dem ersten Vierteljahrhundert nach des Dichters Tode hielten sich seine Werke noch auf der Bühne, wenngleich sie auch durch Fletscher's Stücke zurückgedrängt waren; dann wurden sie durch die Puritaner, die im Jahre 1640 die Theater gänzlich schlossen, vollständig unterdrückt. Mit der Restauration kamen sie wieder zum Vorschein, doch standen bis zur Mitte der Regierung der Königin Anna nur acht oder neun, unter ihnen auch „Romeo and Juliet" auf dem Spielplan.[2]) Schon zu dieser Zeit, noch mehr aber später, lebten sie wieder auf, aber in welcher Gestalt. Nicht in ihrer ursprünglichen Form, wie diese acht Stücke, sondern in Bearbeitungen, die Shakespeare meist recht entstellten und verstümmelten.[3]) Hervorgerufen wurden sie durch den Geschmack

---

[1]) The Poetical Works of David Garrick, Esq. London, Printed for George Kearsley. MDCCLXXXV. Vorrede, pg. 18—24.

[2]) Davies a. a. O. Vol. I pg. 113 u. 114. v. Vincke: Shakespeare-Jahrbuch Bd. IX. pg. 14 u. 15.

[3]) Man vergleiche hierzu Shakespeare-Jahrbuch IX pg. 41—54 wo v. Vincke sämtliche Bearbeitungen aufzählt, deren Zahl sich auf 35 belief, als Garrick auftrat, und sich bis zum Tode Garricks noch um 31 vermehrte (v. Vincke: Shakespeare IX pg. 14) und desgleichen die diese Bearbeitungen genauer behandelnden Arbeiten von:

1. Delius, Dryden und Shakespeare. Jahrbuch IV. pg. 6 ff.
2. Delius, Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth. Jahrbuch XX, pg. 69 ff.
3. Mielck, John Sheffield Duke of Buckingham's Zweiteilung und Bearbeitung des Shakespeare'schen Julius Caesar. Dissertation Halle 1889 und Jahrbuch XXIV, pg. 27 ff.

der Zeit, der ein ganz anderer wie zu Shakespeare's Lebzeiten geworden war. Mit der Restauration der Stuarts drangen französische Sitten und französischer Geschmack, die sie in der Verbannung kennen gelernt hatten, in England ein. Französische Leichtfertigkeit, Zügellosigkeit und Indecenz beherrschten Volk und Bühne. Allerdings trat hierin bald eine Aenderung ein, als Wilhelm III. nach England kam und Collier 1697 gegen die Verderbtheit des Dramas schrieb. Man versuchte nach französischem Muster im Drama die drei Einheiten einzuführen und man verstand nicht mehr die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen, die der französischen Tragödie völlig fremd war. So tadelt z. B. Dr. Johnsen in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Shakespeare's Werken, die 1763 erschien, sehr die Vorliebe Shakespeare's für Wortspielereien:[1]) „Ein Wortspiel," sagt er, „ist unserem Dichter, was ein Irrlicht dem Wanderer ist; er folgt ihm auf gut Glück; es wird ihn unfehlbar von seinem Wege abführen und ihn in Sumpf versenken. — Sein Nachdenken mag auch noch soviel Tiefsinn und Würde haben, er mag Kenntnis erweitern, oder Mitempfindung erhöhen; — so darf ihm nur ein

4. Rosbund, Dryden als Shakespearebearbeiter. Dissertation Halle 1882.
5. Wolff, John Ford, ein Nachahmer Shakespeare's. Dissertation Heidelberg 1880.
6. v. Vincke, Shakespeare und Garrick. Jahrbuch IX, pg. 1 ff.
7. v. Vincke, Garricks Bühnenbearbeitungen Shakespeare's. Jahrbuch XIII, pg. 167 ff.,

dazu die Rostocker Dissertationen vom Jahre 1897:

1. Erzgraeber, Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitungen des Shakespeare'schen „King Lear".
2. Dohse, Colley Cibber's Bearbeitung von Shakespeare's Richard III.
3. Beber, Thomas Shadwell's Bearbeitung des Shakespeareschen „Timon of Athens".

[1]) Da mir diese Ausgabe nicht zur Hand ist, citiere ich nach Eschenburg's Uebersetzung a. a. O. pg. 169.

Wortspiel in den Weg kommen, und sogleich lässt er sein Werk unvollendet. — Ein Wortspiel, so armselig und kraftlos es auch sein mochte, macht ihm soviel Freude, dass er es gern mit Aufopferung der Vernunft, der Schicklichkeit und Wahrheit erkaufte.“ Dass diese Geschmacksrichtung nicht nur in England, sondern auch in Deutschland herrschend war, beweist Eschenburg's Urteil[1]) in dem Capitel „Ueber Shakespeare's Fehler“, das hier seinen Platz finden möge, weil es den Anschauungen der damaligen englischen Dramatiker vollkommen entpricht. Eschenburg bemerkt: „Ausser seinen (Shakespeare's) Verstossungen wider geographische und historische Wahrheit, haben seine Vernachlässigung der Regeln der Einheit, seine rohe Mischung tragischer und komischer Scenen, die Gemeinheit und selbst Unanständigkeit der Sprache, die gar zu oft in seinem Dialog vorkommt, ihn öfterem Tadel ausgesetzt. Ihn dieser Fehler wegen zu tadeln ist nicht unbillig, es ist vielmehr notwendig.[2])“

Diese kurze Einleitung möge genügen, um uns die Anschauungen der Dramatiker und den Geschmack des

---

[1]) a. a. O. pg. 172 und 173.

[2]) Dass diese Anschauungen auch heute noch in Frankreich sich geltend machen, beweisen die Urteile Chateaubriand's, Guizot's, Saint-Marc Girardin's und Lamartine's, die sämtlich Shakepeare seine überladene, pathetische Sprache und Wortspielereien zum Vorwurf machen. (Ihre Urteile sind bei Furness: „A new Variorum Edition of Shakespeare. Vol. I Romeo and Juliet, Philadelphia J. B. Lippencott and Co. 1871“ angegeben pg. 432, 435, 436 und 440.) Glücklicherweise haben unsere deutschen Kunstkritiker Tieck, Schlegel, Ulrici den hohen poetischen Wert der Mischung des Komischen mit dem Tragischen erkannt und den Sinn und das Verständnis für Shakespeare's kräftige Sprache bewahrt. Tieck bedauert sehr (Dramaturgische Blätter Bd. I. pg. 256. Breslau 1826), dass Manches von den Worten der Amme und Mercutio's witzigen Bemerkungen auf der Bühne weggelassen werden müsse, und leitet dies daher ab, „dass wir nicht mehr unschuldig und unbefangen genug seien, um auf diese Witze einfach als Witze zu hören“.

Publikums zu der Zeit zu zeigen, als Garrick mit seiner Bearbeitung von „Romeo and Juliet“, das fast achtzig Jahre lang nicht aufgeführt worden war,[1]) hervortrat. Natürlich musste auch er den Forderungen seiner Zeit Rechnung tragen wenn er ein volles Haus haben wollte.[2]) Aber wie ganz anders als seine Vorgänger bearbeitete er Shakespeare's Dramen. Er führte nicht grossartige Tanz- und Singscenen, herrliche Decorationen und grosse Prachtentfaltung in die Stücke[3]) ein, bereicherte sie nicht wie Nahum Tate und Shadwell um Liebesscenen und unnütze Hinzufügungen, sondern er ging auf den Originaltext zurück. Er wollte Shakespeare's Stücke in ihrem alten Glanz und ihrer natürlichen Einfachheit wieder aufführen. Die drei hauptsächlichen Veränderungen Garrick's bei seiner Bearbeitung von Shakespeare's „Romeo and Juliet“ sind folgende:

1. Er lässt die Wortspiele weg, desgleichen:
2. Die Liebe Romeo's zu Rosaline,
3. Er erweitert die Grabesscene. Julia erwacht, bevor Romeo stirbt, und es entspinnt sich ein langer Dialog zwischen

---

[1]) Davies a. a. O. pg. 117.

[2]) Ueber die Berechtigung einer Shakespearebearbeitung sprechen v. Vincke: Shakespeare-Jahrbuch Bd. IX, pg. 14 und 15 und Mielck: Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXIV, pg. 27. Dieser verwirft sie überhaupt, jener will sie, natürlich nur bis zu einem gewissen Punkte, gelten lassen, mit der richtigen Begründung, dass, „wenn Shakespeare dem Volke lebendig bleiben soll in unmittelbarer Aussprache von den Brettern herab, das bei der Darstellung geändert oder ausgeschieden werden muss, was bei dem Publikum wirkungslos bleiben muss.“

[3]) Man machte ihm diesen Mangel an glänzender Ausstattung sogar zum Vorwurf, wie Kearsley a. a. O. Einleitung pg. 24 und 25 erzählt:

The objectors to Mr. Garrick's management of theatre had a long time complained that he had conducted himself with too strict an attention to oeconomy in the ornamental and decorative parts of theatrical exhibitions.



beiden Liebenden. Für alle drei Änderungen giebt er in seiner Vorrede eine Erklärung; so begründet er die erste (pg. 1):

The chief Design of the Alterations in the following Play, was to clear the Original as much as possible from the Jingle and Quibble which were always the Objections to the reviving it.

So fehlen denn in Garrick's Bearbeitung fast sämtliche Wortspiele und Witzeleien, zum grossen Teil auch bildliche Ausdrücke und Vergleiche, sodass Shakespeare's Stück um 314 Verse verkürzt wurde. Nur selten findet sich noch ein Wortspiel wie II. 4. 38—39 (II. 4. 30—31):

Ben: Here comes Romeo.
Mer: Without his roe, like a dried hering.

III. 1. 48—49 (III. 1. 35—36):

Tyb: Mercutio, thou consort'st with Romeo.
Mer: Consort! what, dost thou make us minstrels?

III. 1. 58—59. (III. 1. 46—47):

Tyb: Well, peace with you, sir: here comes my man.
Mer: But I'll be hang'd, sir, if he wear your livery.

V. 1. 42, 50, 53. (V. 2. 41, 49, 51):

Rom. And in his needy shop a tortoise hung —
An if a man did need a poison now —
O, this same thought did but forerun my need.

Bei Garrick fehlt hier allerdings V. 1. 54:

And this same needy man must sell it me.

Einige Male behält Garrick auch den Vers bei, zerstört aber das Wortspiel dadurch, dass er einige Worte ähnlicher Bedeutung einsetzt, so für III. 2. 45 und 46 (III. 4. 31 und 32):

Hath Romeo slain himself? say thou but „I",
And that bare vowel „I" shall poison more —[1])

[1]) Zu diesen Wortspielen cf. Delius' Ausgabe von „Romeo and Juliet" pg. 62, 73, 118, 81, 91 Anmerkung.

die Verse:

Hath Romeo slain himself? say thou but ay,
And that bare little word shall poison more —

In III. 4. 8 (III. 6. 6) ändert er

These times of woe afford no time to woo, zu
These times of grief afford no time of woo.

und IV. I. 74 (IV. 1. 54):

A thing like death to chide away this shame, zu
A thing like death to free thee from this marriage.

In dieser Abneigung des Publikums gegen die Mischung des Komischen mit dem Tragischen[1]) und gegen Wortspiele lag auch der Wegfall der Prosa begründet, der nach der Restauration in fast allen Dramen eintrat. So fehlte bei Garrick die ordinäre Prosa der Diener und Clowns, Skakespeare I. 2. 36—86, I. 5. 1—17, IV. 2. 1—10, IV. 4. 11—25, die Musikantenscene IV. 5. 96—148 und das Gespräch der Wachen V. 3. 170—187, während die höhere Prosa der Cavaliere[2]) bleibt, ebenso wie die Prosa der Amme. Nur gelegentlich wird sie gekürzt, wo sie zu sehr in Wortspielereien ausartet. So sind von etwa 350 Zeilen Prosa in der Bearbeitung nur noch etwa 140 übrig geblieben.

Mit diesen ausgefallenen Stellen hat Garrick auch fast sämtliche Obscönitäten weggelassen,[3]) gefallen sich doch diese gerade in witzigen Bemerkungen und Deutungen. Auch hier findet sich an einer Stelle der Versuch Garrick's, zu ändern, anstatt die Verse ganz auszulassen:

---

[1]) cf. Mielck a. a. O. pg. 59, der einige Dramen nach der Restauration angiebt, die noch komische Scenen enthielten.

[2]) cf. N. Delius: Shakespeare-Jahrbuch. Bd. V: Die Prosa in Shakespeare's Dramen. pg. 259.

[3]) Garricks Biograph Davies hebt besonders hervor a. a. O. Vol. I, pg. 111: „Order, decency and decorum, were the first objects which our young manager kept constantly in his eye at the commencement of his administration."



Shakespeare schreibt IV. 5. 35—37.

O son! the night before thy weddingday
Hath Death lain with thy wife.
There she lies,
Flower as she was, deflowered by him.

Dafür setzt Garrick IV. 5. 31—33.

O son, the night before the weddingday
Death has embrac' d thy wife: see, there she lies,
Flower as she was, nipp'd in the bud by him!

Die zweite Änderung, die Auslassung der Liebe Romeo's zu Rosaline, ist nicht minder wichtig. Garrick bemerkt dazu in seiner Einleitung pg. 1: „The sudden Change of Romeo's Love from Rosaline to Juliet, was thought by many, at the first Revival of the Play, to be a blemish in his Character, an Alteration in that particular made more in Compliance to that opinion, than from a Conviction that Shakespear, the best Judge of human nature, was faulty."

Wir ersehen aus diesen Worten, dass Garrick bei der ersten Aufführung des Stückes diese Änderung noch nicht hatte eintreten lassen, dass er aber durch die Meinung des Publikums dazu gezwungen wurde. Er selbst würde sie nicht vorgenommen haben, wenn er seiner Ansicht hätte folgen dürfen, ein Beweis für Garrick's Bestreben, Shakespeare möglichst in seiner ursprünglichen Gestalt auf die Bühne zu bringen. Viele Kunstkritiker haben es Shakespeare's scharfsinnigem Geist und feiner Menschenkenntnis zugeschrieben, dass er Romeo zuerst als in Rosalie verliebt darstellte. So meint Coleridge[1]): „If we are right, from internel evidence, in pronouncing this one of Sh.'s early dramas, it affords a strong instance of the fineness of his insight into the nature of the passions that Romeo is already love-bewildered." Genée erklärt in ähnlichem

---

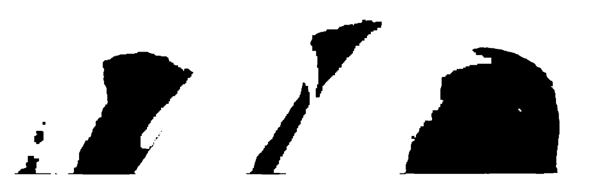
[1]) Coleridge: Lit. Rem. vol. II. pg. 152, ed 1836, citiert nach Furness a. a. O. pg. 20, Anmerkung.

Sinne[1]): „Mit gutem Vorbedacht hat Shakespeare diese Leidenschaft Romeo's zu Rosaline nicht gar so knapp als etwas Nebensächliches behandelt, sondern seinen Zustand sehr eingehend geschildert. Die Brust dieses kaum gereiften Jünglings musste erst von jener sentimentalen Schwärmerei durchackert werden, damit seine Jugendlichkeit um so schneller zu der Mannhaftigkeit reife, die von ihm für die grosse Aufgabe seines Herzens gefordert werden musste. So sehen wir ihn denn auch bei der ersten Begegnung mit Julia schnell umgewandelt und in dem Zauber der Liebe gleichgestimmter Seelen die jugendlich frische Spannkraft seiner Männlichkeit wieder erlangen". So weiss es auch Horn[2]) Göthe Dank, dass er die erste Liebe Romeo's nicht ausliess, sondern wenigstens historisch vortrug, „und" fährt er fort, „ängstigte uns nicht der beschränkte Raum dieses Buches, so würden wir versuchen, die Notwendigkeit dieser phantastischen Neigung in Romeo, welcher dann die wahrhaftige Liebe folgt, genau auseinanderzusetzen; so aber müssen wir uns bloss auf die Erfahrung einiger unserer freundlichen Leser und Leserinnen berufen."

Allen diesen Lobeserhebungen und Erklärungsversuchen gegenüber möchte ich der Ansicht White's (citiert bei Furness a. a. O. pg. 20 Anmerkung) sein, der folgende einfache Lösung giebt: „The truth is, that in this transfer of affectation Shakespeare merely followed the novel and the poem to which he went for his plot. There he found the incident of Romeo's earlier love." Meiner Ansicht nach ist sogar diese enge Anlehnung an das Original geradezu ein Fehler Shakespeare's, und Garrick's Änderung entschieden eine Verbesserung. Romeo's Liebe zu Rosaline ist nicht eine unbestimmte Schwärmerei, oder sogar Rosaline nur ein Name für das Sehnen

[1]) R. Genée: Shakespeare's Leben und Werke. Hildburghausen 1874. pg. 201.

[2]) Shakespeare's Schauspiele, erläutert von Franz Horn. Leipzig 1823. I. Teil pg. 247 u. 248.



einer jugendlichen Einbildungskraft, wie Coleridge a. a. O. annimmt, sondern sie ist die erste, wahre Liebe. Das beweisen die Lobeserhebungen seiner Auserkorenen hinreichend, das geben auch indirect die Verteidiger Shakespeare's zu, nennt sie doch Horn a. a. O. „eine zarte, träumerische Neigung für Rosaline, die erste üppige Blüte eines weichen und starken, reichen Jünglings-Gemütes", (das dürfte doch kaum etwas Anderes als Liebe sein) und so würde denn auch Romeo Rosaline mit derselben Glut und Leidenschaft geliebt haben wie nachher Julia, hätte sie sich seinen Liebesbewerbungen zugänglicher gezeigt. Dass er sich dann von ihr abwandte und Julia bei dem ersten Anblick liebte, ist nur ein Zeichen seines Wankelmutes. Wozu ist denn diese Episode da? Wird denn wirklich durch solche Schwärmerei, wenn wir Genée's Annahme gelten lassen wollten, das Herz des Jünglings gestärkt? Kann er nicht gerade dadurch auf falsche Bahnen gelenkt werden? War es nicht eine Tollkühnheit Romeo's, sich ohne Überlegen Julia zuzuneigen, wo er gerade von einer Koketten getäuscht war? Konnte sie ihn nicht ebenfalls betrügen? So war es wohl kaum notwendig, Romeo als in Rosaline verliebt darzustellen, und doch viel natürlicher, wenn Romeo wie bei Garrick, (und bei Otway der junge Marius) Julia (bei Otway Lavinia) sieht, und seine ganze, leidenschaftliche Liebe entflammt wird, die dann ewig bis zum Ende fortdauert, als wenn Shakespeare uns einen schwärmerischen, über seine eigenen inneren Gefühle nicht klaren Jüngling vorführt.

Garrick hat in sehr geschickter Weise die Änderung durchgeführt. Er lässt weg 1) I. 1. 172—174 und I. 1. 191 bis 204, wo Romeo von dem unerklärlichen Wesen der Liebe spricht. 2) I. 1. 213—230, die Schilderung Rosaline's. Dafür schiebt Garrick die Erzählung Romeo's ein, dass er verliebt sei, dass seine Geliebte ihn aber noch nicht kenne: I. 4. 28—32:

but knows not of my love, 't was through my eyes
The shaft empierc'd my heart, chance gave the wound
Which time can never heal: no star befriends me
To each sad night succeeds a dismal morrow,
And still'tis hopeless love, and endless sorrow.

Im 2. Verse ist „the shaft empierc'd“ Shakespeare I. 4. 19 entlehnt. Schon vorher I. 4. 19—21 hat Romeo auf Julia hingewiesen:

(This love feel I;[1]) but such my froward fate,
That there I love where most I ought to hate.
(Dost thou not laugh), my friend? — Oh Juliet, Juliet!

3) I. 2. 87—89, die Erwähnung Rosaline's durch Benvolio, die auf dem Maskenballe sein würde. Die diesen Versen folgenden Verschwörungen Romeo's, wenn er seine Geliebte verlassen würde, behält Garrick bei, sie beziehen sich bei ihm auf Julia. (Auch diese Worte Romeo's beweisen, dass er Rosaline wahrhaft liebt.)

Garrick ersetzt dann die Schlussworte der 4. Scene des I. Actes (109—114) durch die Verse I. 4. 111—117:

(From this night's revels) — lead, gallant friends;
Let come what may, once more I will behold
My Juliet's eyes, drink deeper of affliction:
I'll watch the time; and mask'd from observation,
Make known my sufferings, but conceal my name:
Tho' hate and discord 'twixt our fires increase,
Let in our hearts dwell love and endless peace.

Dieser Schluss dürfte demjenigen bei Shakespeare vorzuziehen sein. Hier ist Romeo's Vorahnung nur ein dunkles Gefühl eines unbestimmten, kommenden Unheils, bei Garrick ist sie begründet durch den Hass der beiden Geschlechter. Und wieviel wirkungsvoller ist es, wenn Romeo nicht nur von trüben Ahnungen gequält wird, sondern seine Absicht kund

[1]) Die eingeklammerten Stellen sind Shakespeare's Worte, an die Garrick anknüpft.

giebt, kühnen Mutes sich in die Gefahr zu begeben, um seine geliebte teure Julia noch einmal zu sehen und ihr seine Liebe zu gestehen. Mögen sie auch Hass und Zwietracht umgeben, möge die Zukunft bringen, was sie wolle, die Liebe soll doch nicht in ihren Herzen erlöschen.

4) I. 5. 54—55:

Did my heart love till now? forswear it, sight!
For J ne'er saw true beauty till this night.

Er setzt dafür ein I. 6. 31:

Be still, be still, my fluttering heart.

Da Romeo Julia kennt, kann er I 5. 43 u. 44 den Diener nicht fragen: „What lady is that, which doth enrich the hand of yonder Knight?“, sondern er wendet sich an Benvolio:

Cousin, Benvolio, do you mark that lady which
Doth enrich the hand of yonder gentleman?

Die folgenden Lobsprüche Romeo's, die der soeben Erblickten gelten, beziehen sich bei Shakespeare auf eine Romeo noch Unbekannte, bei Garrick auf Julia.

Ebenso behielt Garrick die Frage Romeo's I 5. 119 bei: „Js she a Capulet?“ und legt sie deshalb Benvolio in den Mund.

5) II. 3. 41—48, im Gespräch Romeo's mit dem Friar die Verse, welche von Rosaline handeln. Die Erzählung Romeo's von seiner Liebe zu Julia bewahrt Garrick, lässt aber dann V. 65 - 84, in denen der Friar Romeo's Wankelmut tadelt, aus. (Er nennt Romeo demgemäss nicht „young waverer“ sondern „my pupil“). Dafür setzt Garrick II. 3. 47—55 liebevolle Ermahnungen ein:

But tell me son, and call thy reason home,
Js not this love the offspring of thy folly,
Bred from thy wantonness and thoughtless brain?
Be heedful youth, and se you stop betimes,
Lest that thy rash ungovernable passions,
O'erleaping duty, aud each due regard,

Hurry thee on, thro'short liv'd, dear bought pleasures,
Jn cureless woes, aud lasting penitence.

Durch die Auslassung der Liebe Romeo's zu Rosaline siud in Garrick's Bearbeitung 55 Verse ausgefallen.

Die beiden bisher behandelten Änderuugen veranlassten Garrick jedenfalls zu der Umstellung der Scenen, die er im ersten Acte vornahm, da dieser stark gekürzt erscheinen musste. Der Verlauf ist folgender bei unserer Bearbeitung: Nach den einleitenden Kampfscenen, die aus 79 zu 39 Zeilen zusammengeschmolzen sind, wird die erste Scene wie bei Shakespeare bis zum Abgehen des Fürsten fortgeführt. Daran schliesst sich dann als zweite Scene die Unterhaltung Montague's mit Benvolio über Romeo's verändertes Wesen, die auch mit dem Versprechen Benvolio's, Romeo's Kummer zu erforschen, endigt, uns aber am Schlusse noch von der Freundschaft Benvolio's und Mercutio's mit Romeo erzählt, I. 2. 48—53:

Ben. (So please you), Sir, Mercutio and myself
Are most near to him; be it that our years,
Statures, births, fortunes, studies, inclinations,
Measure the rule of this, J know not; but
Friendship still loves to sort him with his like.
We will attempt upon his privacy.

Es folgen Shakespeare I. 1. 160 u. 161, worauf Garrick als Schlusswort hinzufügt, I. 2. 56;

Mount. 'Twill bind us to you: good Benvolio, go.

Als Scene 3 folgt Shakespeare I. 2. 1—37, die Bewerbung des Paris um Julia bei ihrem Vater. In Scene 4 treffen Mercutio und Benvolio ihren Freund im Walde, wo sie ihn nach Shakespeare I. 1. 132 vermuten konnten. Die Scene wird eingeleitet mit folgenden Worten Mercutio's (I. 4. 1—5.):

Mer. (See where he) steals — Told I you not, Benvolio,
That we should find this melancholy Cupid.
Lock'd in some gloomy (covert), under key

Of cautionary silence; with his arms
Threaded, like these cross boughs, in sorrow's Knot.[1])

Hieran schliesst sich Shakespeare I. 1. 166—243 das Geständnis Romeo's, dass er liebe. (Die Änderungen in seinen Worten sind schon vorher erwähnt.) Die Scene wird dann ohne Unterbrechung fortgesetzt durch die Mitteilung Mercutio's von dem Feste bei Capulet, der ihn wie bei Shakespeare I. 2. 90—105 (hier aber Benvolio's Worte) überredet, den Maskenball zu besuchen. An diese Worte fügt Garrick Shakespeare I. 4. 49—107, die Erzählung von der Queen Mab, und schliesst mit den (pg. 60 unten) angeführten Worten. Als Scene 5 folgt Shakespeare Scene 3 und als letzte Shakespeare Scene 5.[2]) So hat Garrick durch die Zusammenziehung der drei Scenen, in denen Romeo mit seinen Freunden auftrat, in eine Scene in geschickter Weise die entstandenen Lücken ausgefüllt. Das Gespräch der Freunde läuft ruhig, ebenmässig und folgerichtig fort und enthält Alles, was zur Exposition des Stückes nötig ist. Ebenso schliessen sich die beiden letzten Scenen eng aneinander an. Zugleich vermied Garrick einen allzu häufigen Scenenwechsel; auch dies mag zu seiner Änderung beigetragen haben. Er findet sich nämlich bei Garrick einmal weniger als bei Shakespeare, trotzdem jener Scene 4 in den Wald verlegt. Eine Gegenüberstellung beider Scenenangaben mag dies zeigen:

Shakespeare:	Garrick:
1. Scene: Verona. A public place.	The street in Verona.

[1]) v. Vincke bemerkt Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIII. pg. 268 u. 269 zu diesen Worten, sie gehörten mehr Garrick als Shakespeare an. Dem gegenüber ist zu bemerken, dass sie ausser den eingeklammerten Worten vollständig Garrick's Eigentum sind.

[2]) v. Vincke hat im Jahrbuch Bd. XII pg. 268 u. 269 den Verlauf des I. Actes schon im Allgemeinen behandelt. Ich bin darauf zurückgekommen, weil die Skizze zu kurz gehalten ist, Manches übergeht und keine Gründe für die Umstellungen angiebt.

2. Scene: A street.	bleibt.
3. „ A room in Capulet's house.	Before Capulet's house.
4. Scene: A street.	A wood near Verona.
5. „ A hall in Capulet's house.	Capulet's house.
6. Scene: fehlt.	A hall in Capulet's house.

Demnach findet bei Shakespeare ein Wechsel statt zwischen Scene 1 und 2, 2 und 3, 3 und 4, 4 und 5.[1]) Die Scene wird also viermal (resp. nach Delius dreimal) geändert, dagegen bei Garrick nur zweimal, von Scene 3 zu 4 und von 4 zu 5, denn Scene 3 spielt wie 1 und 2 auf der Strasse, 4 und 5 in Capulet's Haus.

Die dritte Änderung Garrick's, wohl die bedeutendste, ist die Erweiterung der Grabesscene. Er motiviert sie in seiner Einleitung pg. 1 so: Bandello, the Italian Novelist, from whom Shakespear has borrowed the Subject of this Play, has made Juliet to wake in the tomb before Romeo dies: This circumstance Shakespear has omitted, not, perhaps, from Judgement, but from reading the Story in the French or English Translation, both which have injudiciously left out this Addition to the Catastrophe.

Otway in his „Gaius Marius", a Tragedy taken from „Romeo and Juliet", has made use of this affecting circumstance, but it is matter of wonder that so great a dramatic Genius dit not work up a Scene from it of more Nature, Terror and Distress. Such a Scene was attempted at the Revival of this Play, and it is hop'd, that an endeavour to supply the failure of so great a Master will not be deem'd

[1]) Delius bemerkt in seiner Ausgabe von „Romeo and Juliet" pg. 41 Anmerkung, dass bei der 5. Scene eigentlich keine neue Scene beginne, da Romeo und seine Freunde auf der Bühne bleiben, wie sich aus der nächstfolgenden alten Bühnenanweisung: „Enter all the guests and gentlewomen to the maskers" ergebe.



arrogant, or the making use of two or three of his introductory Lines, be accounted a Plagiarism.

The Persons who from their great Good-nature and Love of Justice have endeavour'd to take away from the Present Editor the little merit of this Scene by ascribing it to Otway, have unwillingly, from the Nature of the Accusation, paid him a Compliment which he believes they never intended him.

Aus dieser Einleitung geht hervor, dass Garrick zu seiner Änderung nicht durch das Publikum gezwungen, sondern durch seinen eigenen Geschmack dazu getrieben wurde, dass er eine Besserung anzubringen dachte, wo Shakespeare von seiner Quelle im Stiche gelassen war. Er kannte Bandello, Boisteau und Brooke und konnte deren Darstellungen vergleichen. Als ihm nun Otway's Bearbeitung vor Augen kam, erschien sie ihm als eine dürftige, und er selbst unternahm es, die von Bandello erzählte Episode seiner Novelle „La Sfortunata Morte Di Dui Infelicissimi Amanti“[1]) noch einmal dramatisch zu bearbeiten.[2]) War er auch selbst stolz auf sein Werk, so ist

---

[1]) In „La Seconde Parte de le Novelle del Bandello“. Lucca 1554.

[2]) Garrick's Version ist abgedruckt in Furness' „Variorum Edition“ pg. 395 u. 396 und übersetzt von v. Vincke im Shakespeare-Jahrbuch Band IX. pg. 18--20. Beiden Wiedergaben fehlen aber die gleich auf diese Scene folgenden Worte, bei dem Auftreten des Friars:

Iul.: Here he is still, and I will hold him fast
They shall not tear him from me —
Fri.: Patience, Lady —
Jul.: Who is that? O thou cursed Friar! patience!
Talk'st thou of patience to a wretch like me!
Fri.: O fatal error! rise, thou fair distrest,
And fly this scene of death!
Jul.: Come thou not near me,
Or this dagger shall quit my Romeo's death!
[Draws a dagger.]

Dieses Moment, dass Julia in Wut gegen den Friar ausbricht und ihn verflucht, ist Garrick's freie Erfindung und eine Folge von

ihm diese Erweiterung doch oftmals zum Vorwurf gemacht worden. So sagt Tieck a. a. O., pag. 260: „Wie sehr ein Verbesserer irrt, wenn er vor dem Tode des Romeo Julien erwachen lässt, bedarf keiner Erläuterung; und doch ist Garrick in diesen grossen Fehler gefallen, und viele Zuschauer haben dieser barbarischen Verstümmelung ihren Beifall gegeben. Eine so grässliche Situation hebt alle frühere Theilnahme wieder auf, ja führt vielmehr die Rührung bis an die Gränze des Lächerlichen und Abgeschmackten.“ Diesen Worten Tieck's möchten wir Recht geben, denn es ist eine Quälerei, wie Horn[1]) sagt, Julia erwachen zu lassen, bevor Romeo stirbt. Wie muss sein Herz von Kummer beschwert werden, wenn es, nach der ersten, kurzen Freude über das Erwachen seiner Geliebten, ihm zum Bewusstsein kommt, dass das ganze Unglück nur durch seine Übereilung entstanden ist! Daher dürfte Otway's Darstellung vorzuziehen sein, in welcher der junge Marius nicht zur Einsicht seines Fehlers kommt, sondern das Gift schon soweit gewirkt hat, dass er im Wahne schon in den himmlischen Gefilden zu sein träumt und in solchem Vorgefühl des kommenden Glückes dahinstirbt.

Garrick folgt in der Anlage dieser Scene Bandello's Erzählung: Romeo's Freude über Julia's Erwachen, seine Klagen und seine Erzählung, dass er Gift genommen habe, sein Tod. Otway entnahm er nur einige einleitende Worte, wie er in seiner Einleitung sagt, er verdankt ihm aber die Anregung zu der Darstellung, dass Julia beim Erwachen glaubt, man wolle sie zwingen, Paris zu heiraten. Bei Bandello ist sie der Meinung, der Mönch könne dem Verlangen, sie zu küssen, nicht widerstehen, und sie fragt ihn, a. a. O., fol. 61a: „Ahi

---

Julia's Worten I, 5. 106: „Was the Friar false?“ Er fand für diese nicht gerade schöne Umgestaltung keine Vorlage. Bandello erzählt a. a. O, fol. 62b nur: Guilietta disse: Dio vel perdoni. Voi mandaste ben la lettera à Romeo?

[1]) a. a. O. pg. 254.

Padre Fra Lorenzo; è questa la fede che Romeo haveva in voi?“ [1])

Ausser diesen drei hervorragenden Veränderungen, für die unser Bearbeiter die Gründe in seiner Bearbeitung angiebt, findet sich noch eine Reihe anderer, von denen Garrick nichts erwähnt und die zum grössten Teil von geringer Bedeutung sind. Sie betreffen

I. Auslassungen.

a) Im Personenverzeichnis fehlen Peter, der Apotheker, ein Page, ein Officier, die nachher alle auftreten, und Lady Montague als überflüssige Nebenperson, die wohl auch Shakespeare nur als Pendant zu Lady Capulet schuf. Deshalb fehlen ihre Worte I, 1, 87 und sind I, 1, 123 und 124 auf Montague übertragen.

b) Die beiden Prologe I, 1, 1—14 und II, 1, 1—13. Zur Erklärung mögen hier Delius' Worte [2]) eingefügt werden: „Wir beginnen diese Analyse mit dem Prolog, den Shakespeare für die scenische Aufführung seines Dramas zunächst schrieb, den die Schauspieler aber bei den späteren Darstellungen wegliessen, wie das Fehlen desselben in der Folioausgabe deutlich bezeugt. Vielleicht hätte der Dichter selbst ihn als eine überflüssige Zuthat erspart, wenn er nicht bei Brooke das Vorbild dazu in dem „Argument“ gefunden hätte, welches dieser seinem Gedichte vorangesetzt hatte.

---

[1]) Shakespeare's Lobredner rechnen ihm die Auslassung dieser Scene ebenfalls zu grossem Verdienste an. Thatsache ist auch hier wieder, wie schon Garrick richtig erkannte, dass diese Episode ihm vollkommen fremd war, und Schultze's Bemerkung (Shakespeare-Jahrbuch XI pg. 199): „Hätte Shakespeare diese höchst wirkungsvolle Fassung der Scene gekannt, so würde er sie sich nicht haben entgehen lassen,“ dürfte nicht ohne Berechtigung sein. Dass er sie nicht kannte, war ein Shakespeare günstiger Zufall.

[2]) N. Delius: Brooke's episches und Shakespeare's dramatisches Gedicht von „Romeo and Juliet“. Shakespeare-Jahrbuch Band XVI pg. 217.

c) Die Berichte des Friars V. 3. 229—265, Balthasar's 272—277 und des Pagen 281—285 über das Schicksal der beiden Liebenden. Garrick umgeht diese kurz mit den an den Fürsten gerichteten Worten des Friar V. 5. 187 und 188:

Let us retire from this dread scene of death
And I'll unfold the whole.

Garrick wurde zu dieser Kürzung jedenfalls durch dieselbe Ansicht getrieben wie sie Johnson[1]) äussert. Dieser beklagt sehr, dass der Dichter nicht mit der Handlung, sondern mit einem Dialog schloss und nicht die Erzählung von Ereignissen vermied, die dem Publikum schon bekannt waren. Auch Malone[1]) und Steevens[1]) sind dieser Meinung und schreiben diese breiten Erzählungen wieder Shakespeare's enger Anlehnung an seine Quelle zu. Ulrici[1]) verteidigt Shakespeare, in dem er darauf hinweist, dass Johnson und Malone nicht bedächten, dass ohne diese Erzählung alles Folgende, besonders die Versöhnung der Capulets und Montagues über die Leichen ihrer Kinder, den Opfern ihres Hasses, verloren sein würde, und dadurch die Tragödie eines ihrer tiefsten und erforderlichsten Elemente beraubt wäre." Hier dürfte in dem engen Anschluss Shakespeare's an Brooke kaum ein Tadel für ihn zu erblicken sein. Der Verlauf der Scene, wie er bei Garrick dargestellt ist, ist sehr wohl denkbar: Das Versprechen des Friar, den Hergang zu berichten, und der Hinweis des Fürsten auf den Hass der beiden Familien, die durch dieses Unglück schwer gestraft seien; konnten doch allein dadurch, dass beide Väter ihre Kinder tot vor sich sahen, ihre Herzen gerührt und versöhnt werden. Dadurch aber, dass sie, wie bei Shakespeare, die Liebe ihrer Kinder und ihr ganzes Unglück, das nur durch die Zwietracht ihrer beiden Häuser hervorgerufen war, erfuhren, mussten sie sich ihres Vergehens erst recht bewusst werden und konnten

[1]) cf. Furness a. a. O. pg. 293.



sich unmöglich dem Gedanken verschliessen, dass das schwere Unrecht durch eine gute That gesühnt werden müsse.

Einige Auslassungen von geringer Bedeutung sind folgende (Garrick hielt diese Stellen jedenfalls für überflüssig):

1. Die häufige Hervorhebung der Verwandtschaft Tybalt's mit Julia, so III. 1. 117 u. 118, III. 1. 151, III. 2. 66, III. 2. 100 u. 101, III. 3. 104 u. III. 5. 106.

2. Die Klagen um Julia's Tod sind IV. 5. 49—65 gekürzt.

3. Die Vermutung des Paris V. 3. 49—53, dass Romeo den Leichen Tybalt's und Julia's eine Schande anthun wolle.

4. Das Gespräch des Friar mit Balthasar V. 3. 123—140.

5. Die häufige Erwähnung der Stricke III. 2. 34 und 132—137.

II. Hinzufügungen.

a) V. 1. Der Totengesang.[1])

v. Vincke bemerkt dazu:[2]) „Garrick's Eingangs-Scene des V. Acts soll ohne Zweifel für den Zuschauer eine verbindende Brücke schlagen zwischen dem Moment, wo Julia's Scheintod durch den Schlaftrunk eintritt, und ihrem Wiedererwachen im Grabgewölbe.“ Ist dieses auch wohl der Beweggrund zur Einschiebung des Totengesanges gewesen, so war doch auch Garrick nicht ganz ohne Anregung dazu. Es findet sich nämlich schon bei Bandello[3]) die Erwähnung der bei solchen Leichenbegängnissen gebräuchlichen Totengesänge, und Garrick

---

[1]) Er ist abgedruckt bei Kearsley a. a. O. Bd. II. pg. 371 unter den gesammelten Gedichten Garrick's und von v. Vincke: Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIII. pg. 269 und 270.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIII. pg. 270.

[3]) Bandello a. a. O. fol. 58b:

Portata la Giovane à la Chiesa, e cantati solennemente gli ufficii de i morti, come è il costume in simili essequie di farsi, fu circa mezz' hora di notte messa ne l'avello.

mochte sein Dichtertalent, das sich in vielen Prologen[1]) und Epilogen offenbart hatte, einmal an einem solchen Totengesang versuchen.

b) Der Schluss V. 5. 205—210:

Let Romeo's man and let the boy attend us:
We'll hence and farther scan these sad disasters.
Well may you morn, my Lords, (now wise too late)
These tragic issues of your mutual hate:
From private feuds, what dire misfortunes flow;
What e' er the cause, the sure effect is Woe.

Garrick lässt also die Tragödie nicht in eine allgemeine Trauer ausklingen, sondern in eine Nutzanwendung, die sich daraus ergiebt. Dieser moralische Schluss liegt in dem Geschmack der damaligen Zeit begründet.[2]) Mielck[3]) bemerkt dazu: „Shakespeare überlässt es seinem Zuschauer, einen moralischen und ethischen Gewinn sich selbst aus dem Stücke zu ziehen. Seine Nachfolger aber glaubten ihn dem Publikum in abgeschlossener, gewissermassen für das Gedächtnis bestimmter Form bieten zu müssen.“

IV. Sprache und Metrik.

A. Sprache.

Ausser den sprachlichen Veränderungen, die früher gelegentlich erwähnt wurden und denen, derer wir noch bei der Metrik gedenken werden, finden sich in Garricks Bearbeitung

[1]) Garrick dichtete z. B. den Prolog und Epilog zu Fielding's: The Fathers: or The Good-natured Man. cf. F. Lindner: Henry Fielding's Dramatische Werke. Leipzig und Dresden 1895, pg. 147.

[2]) Garrick beschränkte sich jedoch in solchen moralischen Erörterungen sehr im Gegensatz zu Buckingham in seiner Bearbeitung des „Julius Caesar“. Ja, er liess fast alle etwa bei Shakespeare vorhandenen aus, so dass bei ihm, wie wir später sehen werden, fast sämtliche Reimcouplets fehlen.

[3]) a. a. O. pg. 63.

nur noch einige von Bedeutung. An grammatischen Änderungen sind nur folgende hervorzuheben:

1. An einer Stelle[1]) I. 1. 210 (I. 4. 25) fehlt das bei Shakespeare oft zur Verstärkung angewandte to do:

„In sadness, cousin, I do love a woman.“

2. Für thither ist there gesetzt.

I. 2. 90 (I. 4. 50): Go thither; and with (an) unattainted eye.

Deutschbein[2]) giebt an: „Bei Shakespeare ersetzt hither oft here.“ Deshalb änderte Garrick auch thither in there. Des Verses wegen musste er dann an vor unattainted einfügen. Vielleicht mochte ihm aber umgekehrt ein a nötig erschienen sein, und er ersetzte des Verses wegen thither durch there.

3. Das seltenere Imperfectum begun wird durch began ersetzt[3]) I. 2. 98 (I. 4. 56), ebenso

4. further durch farther V. 3. 212 (V. 5. 176.)

5. Für which ist whose gesetzt III. 1. 74 (III. 1. 58):

And so, good Capulet, — which name I tender
As dearly as my own — be satisfied

und für that — what[4]) III 3. 64 (III. 5. 40.)

Thou canst not speak of that thou dost not feel.

Die übrigen Abweichungen Garrick's beziehen sich auf einzelne Worte oder Ausdrücke und sind derart, dass man wohl zuweilen eine Erklärung für die Änderung angeben kann, aber kaum eigentlich den Grund einzusehen vermag, weshalb Garrick änderte. Sie erwecken fast den Anschein, als hätte ihm ausser den im I. Theile ermittelten Vorlagen noch eine weitere zu Gebote gestanden. So setzt Garrick z. B. I. 1. 103 (I. 1. 60) affright für disturb:

If ever you disturb our streets again.

---

[1]) cf. auch pg. 75.

[2]) Shakespeare-Grammatik, II. Aufl. Cöthen 1897 pg. 31. cf. E. A. Abbott: A Shakespearian Grammar. London 1872. § 82.

[3]) Shakespeare gebraucht „begun“ fast nur des Reimes wegen. Es findet sich bei ihm achtmal. cf. Deutschbein a. a. O. pg. 40.

[4]) Eine Erklärung dazu findet sich bei Deutschbein nicht.

I. 1. 175 (I. 4. 11) to the view für in his view.

Alas, that love, so gentle in his view.

Shakespeare's „view" = Aussehen erhält bei Garrick den Begriff „Anblick".

I. 1. 241 u. 242 (I. 4. 42 u. 43) remembring me für where I may read.

What doth her beauty serve, but as a note
Where I may read, who pass'd that passing fair?

I. 2. 25 (I. 4. 63) dim für dark:

Earth-treading stars that make dark heaven light.

I. 3. 103 (I. 5. 72 u. 73) and wait für to wait.

J must hence to wait.

I. 5. 68 (I. 6. 44) courtley für portly:

He bears him like a portly gentleman.

Geändert, weil portly unverständlich war[1])

I. 5. 132 (I. 6. 81):

What's he that is now a going out of door? für
What's he that now is going out of door?

I. 5. 144 u. 145 (I. 6. 92 u. 93) talk'd für danced:

A rhime J learn'd e'en now
Of one J danced withal.

II. 1. 22. (II. 1. 18) J für he:

An if he hear thee, thou wilt anger him.

Wenn hier nicht ein Druckfehler vorliegt, müsste hear die Bedeutung von „recht verstehen" bekommen haben.

II. 2. 163 (II. 2. 137) angry für airy:

And make her airy tongue more hoarse than mine.

II. 3. 93 (II. 3. 65) love für I:

O, let us hence, I stand(s) on sudden haste.

II. 6. 2 (II. 6. 2) of für with:

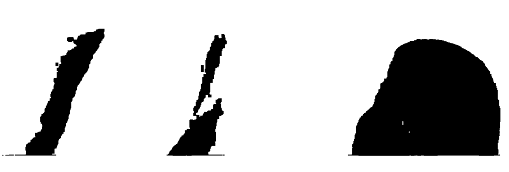
That after hours with sorrow chide us not.

III. 1. 55 (III. 1. 42) cooly für coldly:

Or reason coldly of your grievances.

---

1) cf. Furness a. a. O. pg. 76. Anmerkung.



III. 2. 47 (III. 4. 33) earth für death:
Than the death-darting eye of cockatrice.
Garrick's Lesart ist unverständlich.

III. 5. 45 (III. 7. 37):
For in love's hours there are many days für
For in a minute there are many days.

III. 5. 49 u. 50 (III. 7. 40 u. 41) admit für omit:
J will omit no opportunity
That may convey my greetings, love, to thee.

Hier liegt ein Fehler Garrick's vor, da er gerade das Gegenteil von Shakespeare's Worten sagt.

III. 5. 55 (III. 7. 46):
Methinks I see thee, now thou'rt parting from me für
Methinks I see thee now thou art below.[1]

V. 1. 62 (V. 2. 59):
That the life-weary taker may soon die für
That the life-weary taker may fall dead.

V. 3. 4 (V. 4. 4) placing für holding:
Holding thine ear close to the hollow ground.

V. 3. 43 (V. 5. 22) near this place für hereabout:
For all this same, I'll hide me hereabout.

Ferner setzt Garrick einmal give statt turn, IV. 1. 59 (IV. 1. 41), enjoy statt rejoice, IV. 5. 47 (IV. 5. 41), für knife einmal steel, IV. 1. 54 (IV. 1. 36), das andere Mal dagger[2]) IV. 1. 62 (IV. 1. 44.) ein. Den Ausdruck dug verfeinerte er in breast (In der Rede der Amme I. 3) zu wiederholten Malen. Ebenso ersetzte er den Ausruf O God durch O heav'n [so II. 5. 18 (II. 5. 16)] und öfter, und den Fluch God's bred durch Good wife. [III. 5. 17 (III. 8. 64)].

---

[1]) Otway schreibt IV. 1. 90: now thou'rt from my arms.

[2]) Der Vers erleidet keine Änderung, weil dagger am Ende steht.

B. Metrik.

Die Änderungen Garrick's in der Metrik beschränken sich im Wesentlichen auf die Abschaffung des Reimes. Er ging ziemlich rücksichtslos vor, indem er sehr oft, etwa zweihundert Mal, einfach einen Vers wegliess, der den Reim enthielt. In anderen Fällen, etwa sechzig, änderte er den Vers und vermied so den Reim. Einige Beispiele mögen dies Verfahren Garrick's erläutern. Shakespeare schreibt I. 2. 93—104:

Rom: When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;
And these, who often drown'd could never die,
Transparent heretics, be burnt for liars!
One fairer than my love! the all-seeing sun
Ne'er saw her match since first the world begun.

Ben: Tut, you saw her fair, none else being by,
Herself poised with herself in either eye:
But in that crystal scales let there be weigh'd
Your lady's love against some other maid
That I will show you shining at this feast,
And she shall scant show well that now shows best.

Rom: I'll go along, no such sight to be shown,
But to rejoice in splendour of mine own.

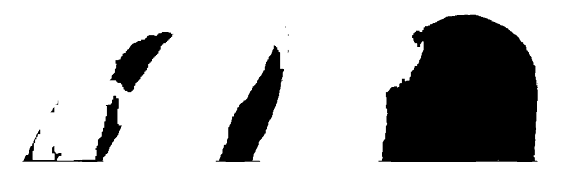
Dafür setzt Garrick I. 4. 53—61:

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;
And burn the heretics. All-seeing Phoebus
Ne'er saw her match, since first his course began.

Mer: Tut, tut, you saw her fair, none else being by.
Herself pois'd with herself; but let be weigh'd
Your lady love against some other fair,
And she will shew scant well.

Rom: I will along, Mercutio.

Mer: 'Tis well.



Garrick hat also V. 95—97 vollständig verändert, sun durch Phoebus ersetzt, V. 100 u. 101 je zur Hälfte weggelassen, maid wieder durch fair ersetzt, V. 103 ausgelassen, ebenso wieder die Hälfte von 104 und 105 und V. 106.

II. 3. 33—40 schreibt Skakespeare:

Young son, it argues a distemper'd head
So soon to bid good morrow to thy bed:
Care keeps his watch in every old man's eye,
And where care lodges, sleep will never lie;
But where unbruised youth with unstuff'd brain
Doth couch his limbs, there golden sleep doth reign:
Therefore thy earliness doth me assure
Thou art up-roused by some distemperature;

Garrick ersetzte hier bed durch pillow, lie durch bide, doth reign durch resides und doth me assure durch assureth me[1]) und stellte V. 37 um, sodass er lautete:

But where with unstuft brain unbruised youth.

Nur etwa hundertmal ist der Reim bewahrt worden; unter diesen befinden sich fünfundzwanzig Coupletreime, die Garrick besonders am Schlusse der Scenen beibehielt. Sogar unter den von ihm selbst hinzugedichteten Stellen findet sich der Coupletreim viermal I. 4. 31 u. 32, I. 4. 116 u. 117, V. 5. 124 u. 125, V. 5. 209 u. 210.

Zuweilen versuchte Garrick eine Glättung des Verses, wie III. 1. 133 (III. 2. 17), wo er „Staying for thine to keep him company" veränderte in:

And thou or I must keep him company

und IV. 5. 84, wo er to vor festival hinzufügte:

All things that we ordained festival.

Sehr oft dagegen verschlechterte er die Verse, indem er die Hälfte wegliess, so z. B. II 2. 51 (II. 2. 36.):

Henceforth I never will be Romeo.

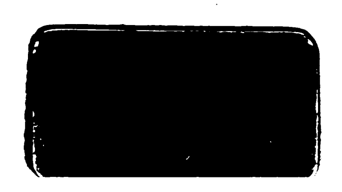
---

[1]) Zugleich wurde auch das verstärkende to do weggelassen cf. pg. 71.

Der Vers wird im Anschluss an den vorhergehenden zu And never more be Romeo." (Weitere Beispiele finden sich I. 1. 122 [I. 2. 11], I. 2. 23 [I. 3. 21], II. 6. 35 [II. 6. 33.])

Zum Schluss erfülle ich die angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Lindner für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und das ihr entgegengebrachte Interesse meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

S. 7 Anm. 2 ist zu lesen cf. pag. 36 statt cf. pag. 58 u. 59.
S. 8. Anmerk. ist zu lesen die pag. 65 erwähnte Ausgabe
statt die pag. 111 „ „





15484.43
Thomas Otway's "The history and fal
Widener Library 003679675
3 2044 086 767 969